C Annex
PRESENTED TO THE
4069,32
Public Library of the City of Boston
UT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
INVITATUS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
By Dr. W. B. Mackie
Received June 2nd, 1867 No. 8100

Sudhuis

CURSO COMPLETO

DE

DISEÑO Y PINTURA

AL

OLIO, TEMPE, Y FRESCO.

PINTURA.

José Gutierrez de Obregon; dia tres de Noviembre de 1838.

El Arte dá las reglas, el gusto las escepciones.

MONTESQUIEU *ensayo sobre el gusto frag.* 1°

CURSO COMPLETO

TEÓRICO PRÁCTICO

DE DISEÑO Y PINTURA

EN SUS TRES PRINCIPALES RAMOS

DE

OLIO, TEMPE, Y FRESCO.

por

D. J. S. O. y A. F.

PROFESOR Y ACADÉMICO DE MÉRITO DE LA NACIONAL ACADEMIA DE SAN CÁRLOS DE VALENCIA.

TOMO II.

BARCELONA;

IMPRENTA DE JOSÉ TORNER, BAJADA DEL REGOMÍ.

MARZO DE 1837.

81098

PARTE SEGUNDA.

INTRODUCCION Á LA PARTE IDEAL.

Aquirido ya en el diseño un principio de gusto por la continuacion de la práctica en el sobre buenos originales, los que indudablemente nos habrán comunicado aquella ecsactitud y precision con que por los ojos se miden ecsactamente los objetos, se habrá ya entrado en el camino de progresar en el arte, y nos sentirémos á poco que sea nuestro genio inclinados á formar de invencion algunos borradores, ó conceptos de objetos ya aìslados, ya en composicion. En este estado, como se tiene ya para ello una disposicion cabal, podrá travesearse borroneando libremente segun el genio, mas con sujecion siempre á la correccion del dibujo que en los originales se habrá constantemente observado, por ser este el principio del buen gusto, teniendo muy bien entendidos, y si posible es en la memoria, los preceptos que para lo ideal vamos á dar en la parte de la belleza en el total del diseño que abrazará 1.° el dibujo ideal y su dicha belleza en cuanto á sus formas: 2.° la espresion y su belleza: 3.° composicion y su belleza: 4.° claro obscuro y su belleza: 5.° invencion, composicion, y su belleza; cuyos tratados damos en el principio de este tomo 2.° como en su mas propio lugar, no obstante de formar la 2.ª parte del dibujo; por ir comunmente el ensayo de ellos ejecutado en uno de los tres ramos de pintura, en claro obscuro, ó colorido.

DIBUJO IDEAL.

Consiguientemente al título que se da á la pintura de arte liberal, debe distinguirse con una parte mas noble y elevada que no compete á las demas artes mecánicas, esto es la parte que ella encierra de mas sublime llamada ideal, y con la que se pone al nivél de las demas ciencias. Este tratado como la parte mas elevada y abstracta del arte que supone la práctica competente para reducir á su ser físico y real nuestros conceptos artísticos, se ha reservado para este segundo lugar, y despues del dibujo mecánico que encierra la dicha práctica.

Al igual que en las ciencias para las que necesita el que en ellas quiera progresar cierta disposicion ó facil y despejado discurso que llamamos talento, tambien para lo ideal en esta arte necesitamos cierta anterior aptitud y facilidad en escoger de entre lo que en cada clase nos presenta la naturaleza lo mas bello, á cuya cualidad damos el nombre de gusto: es pues el único objeto del buen gusto la eleccion de lo mas bello en cada sér de la naturaleza. Veamos ya que cualidades lo hagan tal, y aun cuales constituyen el verdadero gusto; habiendo por consiguiente belleza en ellas; á saber las formas, colorido, espresion y demas detalladamente de cada objeto de la naturaleza. Buscarémos en este lugar no solo la belleza de las formas y claro obscuro, que es lo perteneciente al diseño; si que tambien la espresion, composicion y demas partes que en su totalidad puede entrañar, reservando el colorido para la pintura, el que servirá como de introduccion á la misma.

Todos comprehendemos por el sentido de la vista, cuantos objetos la naturaleza nos presenta; tenemos á mas una idea de que cada una de sus producciones ha sido criada á un cierto y determinado fin, y en cuanto vemos que sus formas y total disposicion es la mas apta y acomodada al fin á que fueron creadas, las llamamos perfectas: bajo este supuesto arrebatan nuestra admiracion, y procuramos disfrutarlas, por el deleite que cada una en su clase puede proporcionarnos. Esta perfeccion cuando reune lo agradable, que se lo da á mas de lo dicho la variedad en el modo de presentarse en distintos sujetos, y aun en distintos modos en uno mismo, es á nuestro entendimiento enteramente bella.

No podrá pues escoger lo bello de la naturaleza que en cada clase se halla como diseminado en él ilimitado número de sus individuos mas que el talento ó entendimianto discursivo y filosófico; á cual profundo conocimiento ó filosofía, debieron los antiguos artistas griegos la buena eleccion de las formas en sus contornos y medidas, que fueron luego aquel caudal ó rico depósito de donde sacaron la buena disposicion y gratas proporciones que usaron en sus estátuas, en cuya parte no se les ha aventajado en los siglos intermedios por artífice alguno, siendo por lo tanto aun en el dia la mayoría de sus obras el mas digno objeto de nuestra admiracion.

Ahora bien: veamos de que modo podemos ayudar al propio talento para este eleccion.

Sea la primera regla generalísima, el que la mayor disposicion y aptitud de cada cosa, para desempeñar el oficio que en la naturaleza ejerce, serà su mayor belleza.

2.° La simplicidad y continuado carácter de formas en cada objeto: asi es que por la primera nos gusta infinito en su clase el Apolo y Antínoo de los antiguos, aunque no es tan general esta cualidad en todas las cosas, pues muchas no la admiten; y lo segundo lo vemos observado en todas las figuras, aunque de distinto carácter, á imitacion de la naturaleza que sigue un órden ó sistema constante en el total de las formas de cada individuo.

3.° La grandiosidad respectiva, ó sea firme y decidido modo de espresar con claridad y distincion marcada las principales formas, y á la que destruyen totalmente la nimiedad ó servil atenencia y demarcacion de las mínimas partes en cada figura, como seria el marcarle todas las venas y arrugas en la piel, cabellos, y demas superfluidades que tampoco distinguimos en la figura humana, atendiendo solo á su total disposicion, y las que asi como en el natural cansan la atencion del que las admira, tambien en las copias fatigan la vista del observador, satisfaciéndose esta principalmente de la total hermosura producida por la ajustada correspondencia de sus principales partes.

4.° La variedad razonada, y contrastada no de cada forma en cada individuo, sino en individuos de distintas formas reunidos; pues al modo que el color blanco opuesto al ne-

gro parecen cada uno mas intenso en su color puestos uno junto á otro que separados, asi tambien sucede en todas las demas cosas que opuestas ó comparadas entre sí se dan mutuamente mas realce.

Estos son los preceptos mas generales de la belleza, veamos los particulares para dársela á cada cosa de por sí. Siendo infinito el número de objetos en la naturaleza seria tambien imposible el dar para cada uno sus reglas particulares; por lo que nos concretarémos á los de mayor interés y mas frecuente estudio, gobernándonos luego en los demas por las generales dadas.

Entre todos los seres de la naturaleza ninguno de mas importancia, y capáz de mayor belleza que el hombre: veamos pues que formas le den el carácter de mas bello.

Distinta belleza adorna al hombre que á la muger, aunque la misma en aquellas cosas que les dan á ambos mas aptitud para disfrutar de los diferentes objetos de la naturaleza, destinados por su criador al servício y mayor comodidad de ellos en este mundo; estas son la salud que se manifiesta por el buen color y consistencia de sus carnes, la agilidad por la buena y apta disposicion de sus miembros, la fuerza por la robustez de los mismos, y la moderacion que debe enfrenar á estas manifestada por la suavidad y reposo en las actitudes y movimientos; mas como aunque en general estan destinados el hombre y la muger indistintamente al goce completo de toda la naturaleza que en general logran al favor de las dichas cualidades, están tambien llamados al mismo tiempo á ciertos oficios en el órden de la misma, distintos en el hombre que en la muger; lo harán á cada uno mas bello principalmente la mayor aptitud en la configuracion de sus miembros para llenar estos sus respectivos oficios ó deberes que en la misma les incumben.

El hombre llamado superiormente á los oficios de fuerza y vigor, revestido ya de un espíritu mas fuerte para emprenderlos, tendrá las cualidades siguientes, que segun nuestro principio en tanto lo harán mas bello en su clase, en cuanto mas lo adornen: estas son alta y espedita figura, color robusto y sanguíneo, carnes firmes y duras, quedando manifiesta su musculatura, pero con moderacion, sistema y armonía, simetría

é correlacion de sus miembros arreglada á lo dicho en el tratado de proporciones y músculos del cuerpo humano; cabeza mediana, noble y despejada, y en su fisonomía la frente alta y serena; ojos negros, vivos y significantes, seguido de cejas negras, despejadas y pobladas; vello y pelo de barba y demás, negro, consistente, y bien ordenado, á cuya configuracion corresponden ágiles y nobles ademanes.

Mas como la naturaleza rara vez acumula en un mismo sujeto todas estas perfecciones, y aun cuando asi fuese la educacion ó particulares ejercicios, ó tal vez vicios del hombre, á mas de la edad, pueden destruir en él esa belleza natural; de aqui es que muy pocos hombres vemos que puedan decirse totalmente hermosos; mas es siempre constante que cuanto mas lo sean, participarán de estas notas particulares, y en cuanto de ellas se aparten, será menos bella y agradable su figura, como la propia y contínua observacion nos lo demuestra.

Ni en él podrán satisfacernos otras fomas ni cualidades que las dichas, por ser las que mas se acercan al logro de los deberes que en el órden natural debe llenar: hágase en este particular un ensayo en comprobacion de esto, ya trazando, ya buscando en el natural un jóven que tenga las otras formas que se nos figure, pueden hacerlo mas hermoso, las mas delicadas y regulares que inclinen á las que adornan á una bella jóven por ejemplo; en este caso aunque nos gustará su figura, será esto no por hallarlo hermoso ó bello en su clase, sino por la regularidad y simplicidad de sus formas, que lo harán agradable á nuestros ojos, y segun esto no dirémos que sea feo pues no lo es, dirémos si que es afeminado. ¿Porque pues de nuestro propio movimiento distinguimos y damos diferentes títulos á cada una de estas perfecciones? es porque nuestro innato gusto fundado en el propio discurso, nos dice que las primeras hacen una hermosura ó belleza varonil, y las de la segunda constituyen la de una muger, como mas característica cada una y adecuada á los fines á que es creada; esto pues nos evidencia que una cosa es lo que á un sujeto lo hace bello, y otra la que lo hace agradable, como oportunamente vemos distinguido en las estátuas mas clásicas de los antiguos griegos, hechas con todo aquel diligente y filosófico estudio propio de ellos solos, por el Antinoo, Venus y otros de su cla-

se, las que nos enseñan que cuantas veces han querido sus Autores realzar lo hermoso con lo agradable, han sabido hermanarlo de tal manera, que nunca lo último ha destruido lo esencial de la hermosura: vése asi que el dicho Antínoo aunque tiene algo de aquella sencilla ligereza y regularidad de formas privativa y peculiar de la belleza en el sexo femenino, no es no obstante en tal demasía, que pueda confundirse con él, sino en aquella justa proporcion que pueda darle el agrado del tal secso, compatible con el masculino.

El modo de operar ó moverse con los miembros asi dispuestos, en el grado dicho de belleza que es consecuente á su estructura, y se la da por lo tanto igual en sus movimientos, se hallará en el lugar correspondiente que es el de la belleza de espresion.

La muger destinada esclusivamente, por el próvido Autor de la naturaleza á la importante obra de la generacion, debió para ello haberle dado la mas apta disposicion en todos aquellos miembros de su cuerpo que puedan tener algun oficio ó parte en esta importante obra, y despojarla consecutivamente de todas aquellas cualidades que no siendo análogas á ella podrian embarazarla; de aqui es que no solo tiene una particular configuracion en las partes que operan ó ayudan en dicha obra, sino que están tambien las demas tan ligadas y hermanadas con estas, que indirectamente, ó por el ausilio que dan á las primeras, podemos decir contribuyen á ellas, y de aqui la diferencia que en todas las partes de su cuerpo la distingue del hombre, consecuente á la diferencia de los oficios y ejercicios á que cada uno es llamado.

Debiendo tambien contribuir el hombre á esta obra (con el fin indudable de que asi en ella interesado tanto como la muger, la proteja con su fuerza física y moral, y salve de los peliligros y reveses que podrian oponerse á la conservacion de ella y su obra) no debió dejarse esto totalmente al acaso ó alvedrío del mismo, antes se le infundió una natural tendencia, y por consiguiente una fuerte simpatía á su colaboradora la muger; y como por otra parte lo inmoderado de esta inclinacion podria inducir al hombre valido de su mayor fuerza física á usar mas allá de los límites que marca la moderacion, y contrarios por tanto á la dicha obra, de la parte que en ella le ca-

be, dotó á la muger de un especial predominio sobre él con que pudiera enfrenarlo ó contenerlo en sus escesos. Esto lo logra ella por medio del pudor, y mas módicos estímulos que á su obra la llaman, efecto seguramente del distinto humor predominante en su cuerpo, llamado linfático el que tanto influye en el color y consistencia de sus carnes, de cuyo humor se deriva el mas blanco y delicado color, y la morvidéz y suavidad de sus carnes.

Tenemos el origen de la diferencia en el color, carnes y formas de la muger, del mismo que derivarémos tambien sus pasiones, y espresion de ellas.

Veamos ya derivadas de lo dicho, y recapitulemos las formas productivas de la belleza en el cuerpo de la muger. En lo general de su cuerpo, son de color mas blanco, y en sus carnes mas lisas, finas, mórvidas y trasparentes que el hombre: sus formas son en la totalidad mas redondas ó contorneadas, siguiendo unas líneas en su demarcacion mas simples, y pasando mas insensiblemente de unas á otras: en los estremos de los miembros mas ligeras y descargadas que el hombre, lo que les da aquella mayor facilidad en sus movimientos que es el origen de su gracia, ó despejados y atractivos modales.

En particular en cada miembro reside la respectiva belleza en las siguientes formas: empezando por la cabeza será esta aovada, simple y sencilla en todas sus partes, igualmente que la frente, que será despejada y serena; y las cejas arqueadas y separadas una de otra; los ojos grandes, redondos, despejados y penetrantes, pero reposados en sus movimientos: la nariz recta, algo delgada, estrecha y redonda en sus ventanas y punta: el sobrelabio y boca tambien estrechos, y en los estremos de ella unos ohitos, en los que está marcada la amabilidad y complacencia: el labio inférior redondo, encarnado, y salido mas que el superior: la barba poca y redonda, para que forme asi ella la punta de la figura aovada que guarda su cabeza: las megillas carnosas, modicamente redondas, y de buen color sin marca alguna de huesos, mas que con un pequeño señal ó principio de oyuelo, producido por la morvidéz de sus carnes, y lo poco que se retira la boca. y las inmuta al formar el oyuelo dicho junto á sus estremos, y en general tan dulces y simples todas sus líneas, cual las vemos en

las cabezas de muger de Grevedon, el que sin duda supera en esta parte á los demás litógrafos del dia, atendiéndose en todas ellas á las reglas que acabamos de dar: la garganta redonda, y el cuello todo mas largo que en el hombre, sus espaldas tambien mas recogidas, caidas y carnosas que en el mismo: su pecho regular, redondo y alto con proporcion á su carnosidad: la cintura mas estrecha y alta, y toda la estension en alto, ancho, y grueso del vientre mayor tambien, á lo que siguen las caderas mas carnosas y redondas, lo propio que en los muslos, lo que produce en el sobre de las rodillas y demás articulaciones de tobillos, codos y dedos, unos muy dulces oyuelos: sus gruesos de pantorrillas y brazos, mas redondos y contorneados: las gargantas de piernas y brazos, delgadas: y los pies, y manos en especial, pequeños, estrechos, carnosos, y de mas delicados contornos que en el hombre, acabando los dedos de sus manos muy suavemente en punta, como constantemente nos muestran los mejores modelos.

Al modo que acabamos de poner á la vista, y esplicar el origen y notas características de la belleza en el hombre y la muger, pueden tambien esplicarse, y darse en el niño y viejo las formas propias que dejarémos no obstante, evitando la prolijidad, pudiendo por otra parte muy bien deducirse de la regla general, advertido tambien que en tanto serán menos sensibles y marcadas las señales que en toda la figura marcan la infancia y la vejéz, en cuanto estén mas cerca una y otra de la juventud ó edad aquella, en que está el hombre en toda su fuerza y vigor, y aunque una y otra sea en el hombre un estado de imperfeccion ó debilidad de su naturaleza, no deja de haber tampoco en estas dos edades, una susceptibilidad de belleza, que se logrará en ellas en cuanto se procuren ocultar estas dichas señales de nuestra mortalidad, no marcándolas por todas sus señas, por ejemplo en un viejo con todas las arrugas, lacsitud y pesadéz de miembros que acompañan á esta debil edad, antes corrigiendo ú ocultando las miserias de nuestra caduca naturaleza, y manifestando únicamente las principales y mas generales señas que acompañan á estas edades, no cargándolas tampoco en esceso á beneficio de la simplicidad, que es el primer principio del buen gusto.

Despues de visto el modo como lograrémos dar á los con-

tornos de nuestro ideal aquella belleza de que cada parte sea susceptible en sus formas, veamos ya el modo de ponerlas en movimiento, segun nuestros afectos interiores.

ESPRESION.

Por la escelencia de su espíritu es el hombre susceptible de mayores, mas esquisitas y variadas sensaciones que otro ser viviente, y en la union de esta alma sensitiva y racional con su cuerpo, es tal la relacion y dependencia en que está el último del primero, que no puede sentir afecto alguno, sin escitar un movimiento correspondiente en el otro, correspondiendo á cada afecto del ánimo ó pasion en particular, un movimiento ó gesto especial en uno ó muchos miembros, mayormente en el semblante; siendo nada menos fijo que por el particular temperamento y estructura en sus órganos y miembros, es natural y habitualmente propenso á determinadas pasiones, y dotado de distintas prendas del ánimo en sentir de los filósofos fisonomistas que tanto quisieron estender, y asegurar en dichas y otras mas falibles conjeturas sus juicios sobre las pasiones y prendas del alma en la especie humana; tan distantes empero nosotros de abogar por la certeza absoluta ó infabilidad en estos indicantes, como de impugnarlos y darlos por falsos en una totalidad, nos decidimos por la mas racional probabilidad, y reconocida generalidad en ellos en el comun de la especie humana; asi es que al ofrecérsenos pintar un sujeto en una historia que por la misma conste su prudencia por ejemplo, ó timidéz y pusilanimidad, obrarémos con todo acierto, imprimiendo en el total de su figura aquellas notas particulares que al tal carácter dominante correspondan, segun el estado que luego darémos, por ser conformes todos ellos á la continuada observacion de la naturaleza, en lo mas general de sus individuos. Es pues la espresion la manifestacion de nuestros internos afectos ó prendas del ánimo por la inmutacion particular que produce cada uno en determinados miembros, ó especial configuracion de los mismos, con respecto á las últimas; segun lo que se concibe la mas marcada distincion entre la espresion llamada habitual, y la transitoria ó accidental, pues es la primera la que se fija por la estructura

de los miembros del cuerpo en general, y la segunda por la particular inmutacion que sufren en el movimiento de ellos, y por lo mismo tan momentánea esta, como fija é indeleble aquella. Una y otra se marcan en todo el cuerpo, mas con especialidad en el rostro, por lo que será este todo el objeto de la observacion y estudios del pintor.

Empezémos ya por la espresion habitual, ó que indica las disposiciones del ánimo, y manifestemos por su órden las señales ó notas de distincion mas seguras.

FUERZA Y ROBUSTÉZ EN EL CUERPO: Se presenta fortaleza y valor en el mismo, colocando al total de la figura derecha, musculosa y anatomizada con sus huesos y estremos grandes y robustos: su color escualido ó trigueño, y el vello y pelo duro, negro, y encrespado: la cabeza mas redonda que aovada, frente corta y ancha, ojos grandes y hermosos, y megillas algo enjutas: cuello corto y robusto: espaldillas, pecho y vientre, ancho; y este recogido hácia sí; caderas recogidas y movimientos enérgicos, como es facil de comprobar en los mejores Hércules antiguos.

DEBILIDAD EN EL CUERPO, Y CONSECUENTE TIMIDÉZ, COBARDÍA, Ó PUSILANIMIDAD EN EL ÁNIMO: Cuerpo inclinado y abatido, miembros todos enjutos, y femeniles, estremos flacos y delgados, carne blanda, cabello lacso y delgado, y color pàlido: cabeza pequeña, rostro arrugado y enjuto, ojos hundidos, pequeños, débiles y movibles, cuello largo y flaco, espalda enjuta, y movimiento tardo y espantadizo.

INGENIO Y PRUDENCIA: Estatura inclinada, y bien proporcionada: carnes suaves, poco musculadas ni gruesas: color entre blanco y rojo: estremos pequeños, y pelo y vello fino: cabeza piramidal y despejada: frente espaciosa, y entrada: ojos regulares, hermosos y penetrantes: nariz aguileña, cuello y espaldas magras; y movimientos reposados, pero despejados.

TONTERÍA Y SIMPLICIDAD. Figura toda pesada y cargada de carnes: estremos torpes: color y pelo variado: cabeza grande y carnosa, y frente grande y circular: ojos pálidos y torpes: mandíbulas y lablos grandes y carnosos: nariz abstruida, orejas grandes y levantadas; cuello, hombros, lomos,

vientre, muslos y rodillas, carnosos: movimiento tardío é indeterminado.

MODESTIA, MANSEDUMBRE, PIEDAD: Cuerpo algo inclinado, fuerte, y proporcionado en su total y estremos, color claro y rojo: pelo entre crespo y lacso: carnes finas, no muy musculadas: cabeza despejada, y rostro grato y alegre: frente serena; ojos carnosos, puros, medianamente abiertos, y no muy relumbrantes, y tardos por lo tanto: boca dulce; pecho y espalda recogido y hundido, y movimientos dulces y reposados

DESVERGUENZA, LUJURIA: Figura proporcionada en todas ellas: color sanguíneo: cabello y vello ralo negro, y bastante; rostro redondo: frente descubierta y ancha de arribá, ojos carnosos, abiertos y refulgentes: nariz aguileña: los músculos de las paletillas y lomos relevados: pecho alto, y vivo en sus movimientos.

AVARICIA: Cuerpo magro, y carnes flojas: color trigueño obscuro: cabello negro y recto: semblante remiso y frenético: rostro rugoso y raído: ojos ávidos, y el labio inferior llamado hácia dentro la boca: postura encorvada; y movimientos tardíos y recelosos.

MALIGNIDAD: Postura inclinada, carne poca y arrugada, color robado, pelo rojo, rostro inquieto y con seño, ojos hundidos, y mirar torcido abatido: labios hácia dentro como mordiéndolos, y movimiento tardo y receloso.

Pasemos á las espresiones transitorias, asi dichas por no ser habituales ó fijas en el sujeto, sino solo de aquel espacio de tiempo que se halla dominado de aquel afecto: estas con especialidad se pintan en el rostro: veamos pues que partes de él obran principalmente en estas operaciones: podemos decir que son únicamente las cejas, ojos y boca; pues que las demas partes que reciben alguna alteracion, la sufren derivada de esta, como la nariz, megillas, barba y frente, que no tienen otro movimiento que el de alargarse ó acortarse, subiendo ó arrugandose segun que abre mas ó menos la boca; y suben ó bajan los parpados y ojos.

Veamos ya las inmutaciones que en él hacen los afectos principales, empezando por los que son mas moderados que las producen menos sensibles, y conservan por lo tanto mucho mas la regularidad y belleza de semblante.

ALEGRÍA: En la alegría, ó satisfaccion interior están los ojos bien abiertos, las cejas dilatadas, y la boca entreabierta y risueña.

RISA: En esta siendo moderada se retiran y elevan un poco los ángulos de la boca, la parte superior de las mejillas se levanta, cierránse mas ó menos los ojos, el lábio superior sube, y el inferior baja: cuando es descompasada, ó se rie á carcajadas se abre la boca y arruga la nariz, y es el color del rostro algo mas subido ó rosado en mejillas, narices, ojos y barba. Lámina 36. figura 1.

MOFA Y DESPRECIO: Se levanta en ambos de un lado el lábio superior, descubriendo un tanto los dientes con un pequeño movimiento de sonrisa en el lado opuesto, la nariz se tuerce hácia al lado en que el lábio se levanta, y el ángulo de la boca se retira con el ojo del mismo lado, asi se cierra y queda el otro abierto regularmente, y las púpilas se bajan. Lámina 36. figura 2.

TRISTEZA: En esta los ángulos de la boca se bajan, el lábio inferior se eleva, los parpados están bajos y medio cerrados, la púpila del ojo se levanta quedando medio oculta con el parpado, y los músculos del rostro están tan flojos que el intervalo que hay de los ojos á la boca es mayor de lo regular, y por consiguiente parece el rostro mas largo, siendo el color en todo el muy caido ó desalentado. Lámina 36. figura 3.

LLANTO: Subsigue este muchas veces á la tristeza, y se conoce por las señas que siguen: inmutado el semblante como en la tristeza si el llanto procede de ella pero en alguna mayor fuerza; acude y mana á gotas que llamamos lágrimas un humor acuoso en los ojos y narices, y por los primeros sale á gotas interrumpidas, poniéndose los parpados y nariz algo tumescentes, y encendidas de color por la manacion del dicho líquido, y tambien se levanta é hincha el lábio, alto estando en especial el llanto mas sereno.

Los diferentes afectos de que puede el llanto proceder moderarán estos indicantes, y participará siempre de las señas del afecto que lo motive.

La admiracion tiene alguna variedad en el modo de manifestarse, pues que unas veces arruga las cejas abriendo mucho

los ojos y un tanto la boca, y otras cierra está hundiendo los lábios, y arrugando la frente.

MIEDO, ESPANTO, Y TERROR: Sufre el rostro las mas terribles alteraciones en las tres presentes pasiones; las mismas, pero con mas grado de fuerza en el espanto que en el miedo, y en el terror que en el espanto: en esta gradacion se arruga la frente, elevan las cejas y parpados, y estos se abren todo lo posible, en el terror especialmente, dejando descubrir la púpila y parte de lo blanco del ojo por la parte superior de la misma púpila, la cual se baja y oculta algun tanto por medio del parpado inferior, y al mismo tiempo se abre notablemente la boca, y con el retirarse los lábios queda patente la dentadura: su color en todo el rostro es muy robado.

IRA: El airado sufre la misma inmutacion, pero mas moderada que el antecedente, siendo su color ya amarillo ó pálido, ya encendido.

RABIA, DESESPERACION: el rabioso y desesperado tiene mas inmutado el semblante, pues que es su color muy encendido, la boca estremadamente abierta, los ojos encarnizados y tan abiertos que se vea la púpila entera con todo el blanco del ojo encarnizado, las cejas estiradas, y arrugada la frente, las narices abiertas y la garganta hinchada.

Los brazos y manos con todo lo restante del cuerpo tienen tambien parte en la espresion de las pasiones concurriendo los gestos con los movimientos del semblante á manifestar las diferentes sensaciones: en la alegría por ejemplo los ojos, cabeza, brazos y cuerpo se agitan con movimientos prontos y varlados: en la languidez y tristeza están los ojos bajos, la cabeza inclinada á un lado, los brazos flojos, é inmóvil todo el cuerpo: en la admiracion, la sorpresa y el asombro todo movimiento se suspende, y la persona permanece en la misma postura.

Esta primera espresion de las pasiones es independiente de la voluntad, pero hay otra especie de espresion que parece afecto del entendimiento, é imperio de la voluntad, la que pone en accion los ojos, cabeza, y brazos con lo restante del cuerpo: estos movimientos parecen ser otros tantos esfuerzos que hace el alma para defender el cuerpo ó por lo menos otros tantos signos de las pasiones con los que las espresamos: en el amor por ejemplo, el deseo, y la esperanza se levanta la ca-

beza y los ojos al cielo como pidiéndole el bien que se desea, se inclina la cabeza y el cuerpo hácia adelante como para anticipar la posesion del objeto deseado acercándose á él, y se estienden los brazos y abren las manos para asirle y abrazarle: todo lo contrario sucede en el temor, desolacion, y odio, adelantamos en ellos precipitadamente los brazos como para rechazar el objeto de nuestra aversion, volvemos á otro lado los ojos y cabeza, retrocedemos para evitarle y nos alejamos de él huyéndole: tambien la postura vestidos y demas accesorios de la figura ayuden mucho á su espresion, y contribuye esta infinito al logro del intento premeditado en una composicion, en la que si es una sola la espresion reinante en el cuadro y una ó muchas figuras, debe tambien necesariamente seguir el tono de ella el campo, país, árboles, ó demas concomitantes en sus formas, y tonos de luz y color; con esto y acertando en todo lo dicho lo habrémos hecho tambien en la propiedad de composicion y espresion, que forman juntos la mácsima total de un cuadro.

BELLEZA DE LA ESPRESION.

Obrando como queda dicho la naturaleza sobre cada uno de los miembros y sus músculos en la espresion de las pasiones, debe necesariamente esto alterar la belleza de las formas, y en mas cantidad en cuanto mas las esprese: no copiará pues servilmente el esmerado artista á la naturaleza en esta parte, sino que la corregirá, y enmendará en ella aquellas líneas ó secciones que siendo muy afectadas destruyen la belleza y espresion de un modo muy grosero y rústico; así es que deberá apuntar únicamente aquellas señales mas marcadas y solo las indispensables á darnos una idea de ella: esto en los movimientos ú afectos interiores que mas sensiblemente inmutan los semblantes podrá con facilidad ejecutarse, pero en los otros mas remisos afectos que tan solo producen una muy módica alteracion en él será de un superior empeño; es menester para ello tener un entendimiento del todo filosófico, ò un ojo ecsactísimo y muy fiel observador del juego que cada afecto produce en cada determinado miembro; mas por ser tan instentáneos estos afectos, y difíciles de distinguir por sus leves se-

ñales sobre el rostro humano en el natural, deberémos acudir subsidiariamente á la práctica y tan aventajada escuela de los Griegos. Obsérvese pues en ellos cuan felizmente en estas pasiones supieron indicar la espresion con un muy suave movimiento en aquella parte en que su profundo y filosófico estudio les enseñó que lo producia cada pasion, espresando únicamente en ella el afecto, y dejando lo demás de la figura en aquel reposo en que pudiera mejor mostrarse toda su propia belleza, de lo que proviene aquella noble, hermosa, y encantadora espresion de sus estátuas que puede reconocerse con todas las dichas señales en el grupo del Laocoonte con sus hijos, y la Niobe sin contar otros muchos.

Debe ademas de esto adaptarse la espresion al carácter del sujeto que la traduce, arreglándola á la influencia que tendrá en ella su secso, edad, instruccion, ó educacion, y demas; pues vemos por la propia observacion cuan diferente se nos presenta la admiracion por ejemplo en el semblante de un sujeto finamente educado, que en el de un adusto y brutal aldeano; ó la ira tan distinta en este de lo que en una persona de dignidad.

En fin de todos modos se presentará con mas belleza una espresion cuanto mas cierta, ecsacta, y menos ecsagerada sea la variacion que ella dá al semblante y fisonomía del sugeto.

DEL CLARO OBSCURO.

El claro obscuro, que es el cierto é interpolado efecto de luces y sombras producido por el luminar cualquiera que bañe con su luz un objeto, se conocerá de cuanta importancia sea si nos penetramos antes de la necesidad del relieve en un cuadro; y está tan intimamente unido à los contornos, que en nada puede separarse de su naturaleza, y siguiendo á ellos en el grado y forma respectivo segun sean las líneas produce aquel encanto de la verdadera perspectiva, la que valiéndose de unas insignificantes líneas y manchas sobre superficie llana, nos hace parecer en ella los cuerpos con sus varias formas realzados, ó relevados de la misma, introduciendo entre esta y la dicha superficie un espacio, y aire que circunda á los cuerpos de un verdadero relieve.

Por la práctica que en el se habrá adquirido al estudiar ambos modelos será muy fácil hallar el efecto que mas haga á nuestro intento, variando, hasta alcanzarlo, la situacion del modelo, la nuestra, ó de la luz segun mas cómodo nos sea.

Tres son las luces que en pintura se ofrece usar; la del sol, del fuego, y del aire: la primera es poco usual cuasi inlimitable, y no admite mas degradacion que la de la postura del cuerpo que la recibe, es de igual fuerza en sus partes todas, y sus sombras siguen la direccion del cuerpo qne las causa.

La del fuego participa mucho en sus efectos de la del sol, debiéndose considerar siempre su fuerza segun su tamaño y procsimidad al cuerpo iluminado, que siempre varía en ella.

La luz del aire es la de toda la atmósfera que la recibe del sol es por lo que puede decirse, indirectamente del mismo: es abierta ó cerrada. La primera que baña igualmente el cuerpo iluminado es nada favorable al relieve de los cuerpos, porque estando el aire igualmente cargado de luz, y recibiéndola por todos lados produce unas muy débiles sombras. La segunda que es cerrada será la mas á propósito al pintor, no solo por poderla tomar en la cantidad y direccion que quiera, sino porque es la que produce en los cuerpos los mejores efectos de claro obscuro. Aunque es luz refleja puede considerarse como originaria, pues viene á ser como un cuerpo luminoso del grandor de la ventana que la dá, pudiendo tambien dársele la constancia de luz originaria tomándola del norte.

Se aumenta ó disminuye la fuerza en claro obscuro de un cuerpo segun la mayor ó menor procsimidad del luminar al iluminado, y tambien segun la distancia del espectador respecto del mismo: en el primer caso por la mayor ó menor intensidad de los rayos de la luz que lo bañan, y en el segundo por lo que disminuye y se confunde el claro obscuro del cuerpo con el del aire y luz del ambiente que media desde el espectador al cuerpo iluminado; y en general la degradacion de luces seguirá á la de líneas que es lo que se dice de la degradacion de cantidad que sigue á la de calidad.

Téngase ademas presente que las sombras en los cuerpos siguen constantemente la naturaleza de las líneas que guardan las superficies sobre que se producen, y que por lo tanto en los mismos casos que serán ingratas á la vista las líneas per-

fectamente geométricas debe serlo tambien el claro obscuro á ellas correspondiente. A mas despues de iluminar la luz directamente un cuerpo pasa la que no puede embeber este á iluminar los que tiene inmediatos, pero de un modo mucho mas débil, por pasar á él los rayos sobrantes, ó reflejados únicamente del cuerpo iluminado; y asi dado que la superficie tersa es la que mas luz refleja, tanto mas iluminado será en su reflexion el cuerpo á el vecino, pero siempre inferior al directamente iluminado; considerado tambien que cuanto mas tersos y claros de color sean los cuerpos tanta mayor cantidad de luz reflejan.

Por esta continuada reflección de la luz no queda masa alguna de sombra sin tener su claro obscuro respectivo, el que es no obstante mas difícil de distinguir que el de la parte mas iluminada por deslumbrar nuestros ojos la mayor luz de esta; apartando no obstante la vista de esta luz superior lo distinguirémos muy claramente, y usarémos por consiguiente en pintura de estos reflejos, los que dulcifican y hacen menos sencible el paso rápido del claro al obscuro, é introducen el aire con esta luz entre los cuerpos, lo que nos produce aquel mágico relieve en una composicion.

Mas no siempre serán bastantes los reflejos para distinguir en un cuadro de alguna composicion el claro obscuro de las últimas figuras, pues vendrá la luz despues de algunas reflecciones á perderse en una total obscuridad, en cuyo caso podrá introducirse una ó mas luces, que no ofendiendo ni contrariando á la principal realcen á los cuerpos que no podrian de ella participar, mas esto siempre con suma moderacion y tino.

BELLEZA DEL CLARO OBSCURO.

Consiste toda el alma de ella en esta parte en la verdad, variedad, hermosura, y contraposicion entre todas y cada una de sus partes.

La verdad se adquirirá con la constante observancia de los preceptos dados en el modelo, y los últimos concernientes á los reflejos de la luz. La variedad y contraposicion con introducir en un cuadro si es preciso para ello mas de una luz

como ya se dijo, y se sublimará la última parte procurando en cuanto lo permita la disposicion del cuadro, que el golpe ó masa de luz principal esté en el centro de él, é ilumine con su mayor esplendor aquellas partes que por su elegancia, ó lugar preferente que ocupen en la composicion, se quieran realzar mas, dándoles asimismo todo el brillo propio de su colorido, y rebajándolo desde allí con suavidad hasta los fondos mas obscuros; pero regúlese todo con aquella justa economía y buen gusto adecuado á la propiedad del asunto ó composicion. Es sobre todo muy opuesto á esta suavidad lo recortado y agrío de los contornos que endurece y hace desabrida por si solo á toda una pintura.

No queremos con todo esto significar que esta suave degradacion sea igual en toda clase de cuadros, porque hay infinita diferencia entre la que se requiere en un cuadro que deba mirarse en la mano, ó á muy corta distancia, y la que ecsije otro que deba verse á mucha mayor distancia, pues sube la suavidad, y definido en un cuadro en razon inversa de la distancia á que deba mirarse; esto es que á cuanta mayor distancia sea tanto menos definido será, pues que nos enseña la esperiencia que el grado de fuerza en el claro obscuro, y demas del cuadro debe ser proporcionado á la distancia en que lo miramos, y que en las grandes distancias en que no basta todo el esfuerzo del claro obscuro lograrémos el relieve á que con él no alcanzamos, por medio de la contraposicion de luces, y las manchas francas y claras del claro obscuro: y asi observado esto, con el debido aumento en el grandor de las figuras no podrá á cualquier distancia confundirse ninguna composicion.

INVENCION.

Cuando á fuerza del continuado ejercicio de la parte práctica del arte, se considere ya totalmente dueño del dibujo el adelantado discípulo, debe para su propio provecho medir las fuerzas del genio antes de arrojarse á pintar; haciendo al intento algunos ensayos, y apuntando algunas figuras aisladas con sujecion á ciertos puntos dados, tirados por él, ó mejor otro, arbitrariamente en número de cinco sobre ún papel, á los

que acomodará una figura en tal disposicion, que cada uno de sus estremos caiga en uno de los puntos dados, y se harán tambien de menos puntos ocultando los estremos de la figura ó demas, acomodando á ellos los de las figuras que reune en grupo, observando ya en todo esto las mácsimas de los buenos Autores que habrá copiado, y las de la composicion que en su lugar darémos. Este ejercicio es de suma importancia, y con tal que en esto se adquiera una facilidad, lograrémos indudablemente todo el primor y sublimidad del arte, porque esta es la primera señal del genio del pintor.

Equivale la espresion de inventar al hallar, imaginaar, ó hacerse cada uno en su mente una clarísima idea de lo que debia suceder en el lance que va á representar en su cuadro el pintor, y esto con tan evidente distincion en su entendimiento, que lo vea ya para sí, como si en él se constituyera, ó lo ecsaminára ya pintado. Esto supone un conocimiento anterior del caso histórico que se va á pintar, el que se tomará muy circunstanciadamente del Autor ó Autores en que mejor se halle especificado, de modo que se pueda formar una cabal y circunstanciada idea, no solo de aquel pasage, sino que del carácter del héroe y demás accesorios, poniéndolos todos insiguiendo los conocimientos, adelantos y gusto de aquella edad y lugar, descritos en la historia de aquel lance, los que si no se espresan en la relacion de ella, debe entenderse son los de aquella edad y Nacion en que acaeció aquel lance.

El carácter dominante del sujeto, es de la mayor importancia el considerarlo y espresarlo en cualquier pasion de que se halle poseido, por ser constante que todo sentimiento en el hombre lleva siempre impreso su carácter particular: asi es que la amabilidad la descubrimos aun entre el mas abatido estado de tristeza en el que la posee, y el maligno en medio de su benéfico ademan de proteccion, dejará siempre entrever su siniestro intento.

Por todos medios se buscará siempre la propiedad y espresion en las figuras y sus concomitantes. Para la primera deberá el pintor tener una mas que mediana noticia de la historia antigua y moderna, sagrada y profana, acompañado de un criterio, y razon espedita para saberla modificar y coordinar en lo que ella disuene. La parte de espresion requiere para su

buen desempeño una esquisita sensibilidad en el inventor, para trasportarse por sí mismo al lugar de la escena, y revestirse sucesivamente del afecto que en el órden natural debia en aquel caso dominar en cada figura de su invencion. Por lo demas procurará siempre no escederse en lo mas mínimo, de lo que la contínua y profunda observacion de la naturaleza le haya enseñado.

Estas dos interesantes cualidades de sensibilidad esquisita, y prontitud en el concebir, es seguramente el primer principio del númen ó genio, que á imitacion del talento para las ciencias vimos no podia adquirirse por arte alguno, siendo todo él un don absolutamente infuso; por lo que no debe admirarnos ya el que ninguna regla se haya dado hasta el dia para adquirirlo, no obstante la importancia de él para esta arte.

En fin luego de bien digerida en el entendimiento del artista su composicion, purgada ya con sujecion á todo lo dicho de cuanto pudiera hacerla menos propia ó espresiva, se pasará á reducir á obra, ó material manifestacion, este primer concepto mental, con la mira en el consecutivo trazo de ella á las reglas de la composicion que contribuirán á facilitarle la belleza y gracia en el modo de espresar practicamente sus conceptos.

COMPOSICION.

Luego de tener el pintor formada una cabal idea de su asunto, y de lo que deberia precisamente suceder, y sentir cada una de las personas que en ella entran, en la escena que va á pintar, es lo primero que se le ofrece el reducir á la práctica esta su idea, ó lo que es lo mismo colocar cada una de las partes de este conjunto con tal arte, que sin faltar la propiedad ayuden al mayor realce del objeto principal del cuadro, y ofrezcan ellas entre sí una adecuada variedad. A las reglas que se dan para lograr esto, las llamamos de composicion, las que principalmente versan sobre la figura humana, por ser susceptible de mas variedades en sus movimientos y espresiones, ya sea en una sola, ya en muchas con relacion entre sí. Con dichas reglas se logrará darles espresion y propiedad, y luego contraste, variedad y belleza en los movimientos con que representan sus afectos y situaciones. La espresion se vió ya en el

capitulo de ella misma, y la propiedad en el de la invencion; resta el contraste en los miembros, que dá de sí el de los movimientos. Consiste este en que adelantandose un brazo en una figura, retroceda la pierna del mismo lado, y retrocediendo el otro brazo en oposicion del primero, la pierna del mismo lado se adelante; con lo que están estos cuatro miembros en distinta direccion. Los dos brazos no podrán avanzar igualmente, porque al contraponerles las dos piernas haciéndolas retroceder, perdido el equilibrio, deberia caerse la figura. La figura se inclinará hácia donde se levante el brazo, y volverá á la parte á que se dirija la mano. Asi mismo estando plantada, seguirá el equilibrio que dejamos esplicado en la planta del modelo.

Atiéndase últimamente á que ningun miembro forme con otro ángulo recto; ni tampoco se pongan dos paralelos uno á otro: tampoco esté una mano del todo frente á la otra, ni estremo alguno forme línea perpendicular ú orizontal con otro: evítese tambien el poner en línea recta un pié y dos manos, ó dos pies y una mano; y en conclusion sigase en el todo una constante variedad, y habrá asi en la figura gracia, y buen gusto.

Estando en grupo las figuras, y con relacion entre sí, dispuesta cada una como acabamos de decir, serán sus grupos de número impar, y aun ecsigiendo el asunto que sean pares, serán mas tolerables aquellos que se componen de dos nones. Todo grupo buscará la figura piramidal, y redonda en su relieve todo lo posible. Las mayores masas estarán en el medio del grupo, y las partes pequeñas en la orilla del mismo para aligerar mas. Asi mismo se dará al grupo la profundidad proporcionada á su anchura, lo que le comunicará una agradable variedad en los tamaños, claro obscuro, y graciosos accidentes de luz que en semejantes casos nos da el natural. Tampoco debe haber muchas estremidades en línea recta, orizontal, perpendicular, ú oblicua; ni cabeza alguna esté orizontal, ni perpendicular á otra: evítese asi mismo que ningun estremo como cabeza, manos ó pies, forme alguna figura regular geométrica, como triángulo ó cuadro por ejemplo: que nunca estén dichos miembros á igual distancia entre sí, ni se vean tampoco los dos brazos ó dos piernas de una misma figura en igual escorzo: que nunca estén muchos miembros en una misma vista,

antes se muestren siempre variados, y con preferencia aquellos que mayor belleza entrañan en sus formas, color y juego, como los estremos y articulaciones: tambien se procurará hacer visibles los mayores miembros, y en que mas esté impreso el carácter y espresion de la figura: en estas porque puede demostrar el artista su inteligencia, y en las primeras, porque encierran la respectiva belleza, y ofrecen mayor plaza donde poder lucir en masas grandes y francas el claro obscuro y colorido, en que suavemente vienen á descansar los ojos de la pesada minuciosidad de los estremos.

En el desnudo de las mugeres, parece segun esta mácsima que podria usarse alguna mayor libertad, pues todos sus miembros encierran comparativamente al hombre mayor belleza y gracia, la que procura esmerarse en sus figuras con todo aquel atractivo que pueden ejercer sobre nosotros; parece digo por lo dicho el mejor medio, poner de manifiesto aquellos sus miembros que mas voluptuosamente nos puedan mover; es esto no obstante nada ecsacto, pues al modo que con lo prematuro y pródigo de sus favores, enervan en el hombre y hacen desfallecer el primer entusiasmo en que lo cautivaron, asi tambien poniendo del todo á la vista aquellas dichas partes de su cuerpo que mas embelezo puedan tener, nos enteramos ya de una ojeada, de toda la perfeccion de ellas, y cesa de una vez aquella misteriosa idea que de sus partes ocultas nos hemos formado: concebirémos pues mas belleza en estas partes levemente indicadas, que del todo descubiertas: con lo que aun en las figuras de ellas inanimadas, aumentará el decoro su belleza y atractivo.

Siendo muchos los grupos, se observará en la colocacion y disposicion de cada uno de ellos, lo dicho en las figuras respecto de cada uno; y asi en ellas y estos estrictamente observado lo dicho, se elegirá el mas preferente y visible lugar del cuadro, cual es su centro para la colocacion del héroe ó figura, una ó muchas que ejerzan la principal accion del mismo, en segundo término regularmente, y un tanto mas elevada que las demas, que estarán ordenadas con variadad y contraste al rededor de ella, dándole la mayor preferencia ó belleza que le quepa en sus formas, colorido, claro obscuro, y demas en general, que llamandonos la atencion sobre ella, pueda persuadirnos á la primera ojeada ser la figura ó accion del primer interés en el cuadro.

Toda figura tendrá una ocupacion ó destino particular en aquella composicion, y sus actitudes y movimientos, se marcarán en el acto de ejercerse, pues tiene en este estado mas vida la figura, y da lugar á que la continúe en su mente el espectador. Húyase no obstante el adquirir un estilo ó modo fijo, (ó amanerado segun se dice en pintura) para alcanzar lo dicho, que puede lograrse con distintos medios en cada composicion, valiéndose con inteligencia de la buena colocacion de las figuras, claro obscuro, perspectiva y colorido. En todo lo restante, búsquese la variedad no solo en las figuras, sino tambien en sus secsos, edades, espresiones, y actitudes, y en los restantes objetos; tambien en sus adornos, luces, colorido y demás, dejandolas siempre en un tono mas bajo que el del principal, y asi sucesivamente rebajar unas á otras hasta el fondo ó campo del cuadro.

En la generalidad de estos preceptos se encierra todo el efecto y armonioso encanto de una composicion la mas complicada; queda despues reservado al buen gusto del compositor el usar de ellos segun requiera la oportuna filosofía de cada composicion, la que únicamente el talento y esquisíta sensibilidad del pintor podrá regular, y podrémos en particulares casos aprenderla por las composiciones de tantos clásicos y eminentes autores que nos han precedido.

En los ropages, á causa de que varian sus pliegues por el mas mínimo movimiento de la figura, y ser este inevitable para el descanso á ciertos intérvalos en el natural vivo, será muy incomodo el tomarlos de él; recúrrese pues en estos casos al maniquí, el que será lo mas espédito tenga el tamaño del natural para vestirle de cualquier ropage ó trage que se nos ofrezca de los propios vestidos usuales en el mismo: en él colocados los ropages á nuestro gusto, atenidos no obstante á ciertos preceptos se copiarán con toda comodidad por lo estable de la figura, y aun no teniendo proporcion de él podrémos pintar las dichas ropas en nuestras figuras, observando lo que va á decirse para forjar sus pliegues en uno ú otro caso: en ambos procúrese dar una plaza grande de luz ó claro en los paños porque esto dá magestad á la figura y obra toda, y que venga sobre la parte del cuerpo que mas bella y visible sea en la figura que cubre el ropaje, y póngase sobre todo especial cuidado en que los trazos ó pliegues apunten con disimu-

lo el desnudo en los mayores y principales miembros, mas nunca con tal afectacion que parezca están mojados, ó pegados á la carne procurando salgan fuera algunos trazos como para desmentirle, dejando siempre al descuido algun amago en los mas inmediatos á la figura.

Asi dispuesto el ropaje podrá tomarse ecsactamente del manaquí asi vestido, y no teniéndolo, observar tambien lo mismo en los pliegues que de idea hiciéramos, cuidando de no apretar mucho los obscuros en las plazas que cayeran sobre los macisos de los miembros mayores, reservando los últimos obscuros para los fondos donde no lo puede impedir ni la mayor luz, ni lo sólido de los desnudos, observando siempre en todos los trazos ó quebraduras de los pliegues las figuras de trapecios ó triángulos escalenos.

Puede tambien suplirse la falta del maniquí y sus vestidos, formando estos de papel de estraza mojado y cortado en la forma del trage que queramos darle, vistiéndolos á un modelo ó figura cualquiera, acomodando luego á nuestro intento sus pliegues mientras va secándose el papel; y asi puesto últimamente á la luz que nos convenga podrá copiarse.

No obstante todo esto, el mejor recurso para esta clase de estudios son los muñecos, ó figuras movibles que se forman para arreglar en especial el total de una composicion en las situaciones, actitudes, y claro obscuro de sus figuras; para esto en su correspondiente molde se vacían una ó muchas figuras (del alto de un palmo, y abiertos los brazos y piernas) con una pasta compuesta de cera, trementina, pez griega, polvo de ladrillo, y un poco de aceite de linaza; luego ya fria lo que baste para sacarse del molde se pone en aquella actitud que se quiera, vistiéndola luego de papel ó trapos delgados adaptados al corte del traje que debe vestir, y mojados en agua cola se les dará la forma que se quiera; despues de esto se planta derecha, ó cuelga de un hilo á la luz que mas convenga al intento, y dibujándose del tamaño que se quiera, estudiando á mas abundamiento los estremos por el natural ó modelo inanimado saldrá tan satisfecho de la obra que en nada puede haberse echado á menos el maniquí, ni modelos de trages que no siempre están á mano.

Para figuras volantes ó escorzadas y en todas aquellas acti-

tudes que no es posible ver al natural es el único el dicho procedimiento; asi cuando sea preciso tomarlos para ángeles volando, y demás que vemos del todo escorzo, en una gloria por ejemplo pintada en un techo ó bóveda, se pondrá orizontalmente la figura, echada ó inclinada (en el grado que lo esté en el escorzo) sobre el bufete ó mesa en que dibujamos, y puesta ella á la altura de nuestra vista, con lo que asi dibujada y puesta luego sobre nuestra cabeza, hará asi mirada el propio efecto que si estuviera en el aire con aquel mismo escorzo.

BELLEZA DE LA COMPOSICION.

Como la composicion es una parte toda ideal en la pintura, cuantas mácsimas encierran las reglas que para ella se dan no pueden tener otro objeto que el darle toda la posible belleza; no obstante, lo que en esta parte se recomienda le dá el último grado de perfeccion.

De cuantas figuras y líneas reconocemos en geómetria, es la mas bella sin duda la circular, y especialmente la serpentina, ó sea undulada por el variado contraste que encierra; y por la propia razon tendrán mas atractivo á nuestros ojos y como á tal mayor belleza todos aquellos objetos que en sus contornos y dirreccion del total de su figura se aprocsimen ó sigan á la dicha circular, ó serpentina con mas razon; y por lo contrario, la recta mayormente en concurso de otra formando ángulo agudo es la mas ingrata en pintura, y asi no solo se escusará el poner en toda composicion muchas rectas vivas, y sobre todo ángulos agudos, (aun cuando sean precisos en cuyo caso se enconden ó matan los ángulos, y undulan suavemente las líneas,) sino que se huirá el aproximarse á ellas ya en el corte y situacion de toda figura, ya en los vacíos, ó intersticios que ellas dejen.

Consiste lo demas en saber hermanar la verdad y propiedad, á la graciosa variedad de formas, claró obscuro, colorido, y espresion, combinando las reglas de la invencion y composicion con tan delicado pulso que mutuamente se ayuden. Es la variedad y propiedad aquel carácter de evidencia con tan clara distincion espresado en nuestras composiciones, que cualquiera

que las mire aunque no instruido en el asunto de ellas viene por solo ello, sin fatigar su atencion, en pleno conocimiento de cuanto quiso su autor hacernos conocer, y sentir. Únicamente despues de bien meditada la accion, y el modo de proceder á la disposion, ó sea composicion de sus figuras se logrará con facilidad unir la variedad y gracia á la propiedad, con el cuidado de atender lo primero en su composicion á la figura principal, y darle toda aquella gracia, propiedad, y nobleza que ecsija su carácter y situacion; luego á la figura mas notable de cada grupo, y sucesivamente á cada uno en particular, sin poner mano á otra cosa antes de haber concluido la anterior mas principal. Con este método se acostumbrará el entendimiento á concebir, y ejecutar con distincion y esmero el todo con sus mas minimas partes, observadas asi las reglas de composicion, con cuya detenida marcha se purgará la obra de todo error y repeticion.

Ultimamente concluida y ecsaminada la obra, si en ella se ha observado lo dicho no podrá menos de haber adquirido toda la propiedad y variedad que justamente combinadas producen la belleza de la composicion.

PARTE TERCERA.

PINTURA.

INTRODUCCION.

Si la pintura es el arte de presentar á nuestra vista en superficie plana una viva imágen de la parte de la naturaleza que se quiere copiar, debe ser esto precisamente con tal distincion y puntual indicacion de todas sus partes y notas diferenciales que no pueda en manera alguna equivocarse con otra. Las cualidades que marcan mas decididamente el objeto, son la forma y el color. La primera se reconocerá y espresará de un modo inequivoco en todos los objetos, bien entendido cuanto llevamos dicho en el dibujo mecánico, especialmente en lo concerniente á sus contornos, claro obscuro, y perspectiva, que es lo que mas influye en la variedad de ellos. La segunda esto es el colorido es el objeto de esta parte, y por el marcarémos en los cuerpos, no solo su propio color, sino que tambien las demas cualidades, como en el decurso de esta parte se verá.

Tambien á imitacion de la primera parte, se enseñará en esta el modo, no solo de tomarlo de la naturaleza en todas sus producciones, sino que aun corregirlo embelleciéndolo en cada parte, y luego del conjunto de ellas formar lo que llamamos una composicion con toda aquella belleza y gracia que arrebata nuestros sentidos, y rara vez nos dá la naturaleza; mas como no siempre en pintura se puede dar este colorido, ó pintar en toda la estension del nombre, bajo un mismo mecanismo, sino que debe este mudar atendida la naturaleza de

la superficie, materias que para ello empleamos, y rigores que, ya de la atmósfera, ya de otro agente debe resistir, se adaptaron (para poder combinar en ella la hermosura con la solidez desde principio del uso de ella) los tres principales y distintos modos que llamamos Olio, Temple, y Fresco, siendo todos ellos susceptibles de toda hermosura atendido bien su manejo; pero no es asi en su solidez.

El olio primeramente resiste del todo á la humedad, y no es tan firme en las influencias de la atmósfera, sobre todo al descubierto, en que el calor del sol, ó sequedad de ella le roba la parte crasa de sus aceites, y viene sin esta á perderse aquella pastosidad y brillo que deben á ellos sus colores, quedando reducida al aspecto de un temple deteriorado cuando ya reseca: puede no obstante restituirséle este jugo dándole en especial si es sobre lienzo, por la parte posterior á él unos baños de aceite de nueces, ó mejor linaza tibio, y otra mano muy tirada del de nueces por delante, y así restaurándola de tiempo en tiempo segun el estado de su conservacion lo ecsija, podrá aun emplearse al descubierto, y sobre lienzo, mas no en madera, pared, ni otra materia, en que no dé lugar lo compacto de ella á los indicados baños. El olio pues atendido esto se emplea generalísimamente en el dia sobre lienzo en toda pintura de algun empeño, en especial historiada, y colocada siempre al cubierto.

El temple es el que en menor grado tiene la hermosura y solidez dicha; pues la primera la pierde por el mate de todo lo en él pintado, viniendo despues de seco á quedar en él los colores reducidos al estado de cuando eran en polvo ó masa antes de emplearse. Su solidez es muy poca porque estando en él los colores tan solo aplicados y fijos en la superficie con la única ayuda de la cola y sin otra alguna materia que les defienda de la acion de la luz, ó todas otras causas que puedan inmutarlos debe por precision suceder asi. La humedad en especial le es un mortal enemigo por la naturaleza de la cola ú otra templa que en ella los fije, la que ablandándose á su accion no puede menos de destruirse escurriéndose por la pared tras la humedad que de ella ha separado el color. Su mecanismo en el pintarlo tampoco es el mas fácil ni hermoso; por lo tanto se ha reducido su uso á paredes y lienzos de to-

das clases colocado siempre al cubierto, y que no ecsijen un concluido total. Puede tambien el temple barnizarse y resistirá con ello la humedad esterior, ó de la superficie, mas siempre es espuesto á que faltándole el barniz salte lo pintado.

El fresco es indudablemente el mas sólido de los pintados para el descubierto en especial, en el que se conserva inmutable é insensible por decirlo asi á los rigores de la humedad, sequedad, frio, ó calor, los que tanto obran sobre los colores en las demas clases de pintura. Este ramo de pintura es el único para paredes, por sentar sobre su estuque estando fresco ó tierno, y lo fija de tal modo á ella la calidad atractiva de la cal, y con tal solidez, que no hay elemento ó influencia de la naturaleza que pueda por si sola inmutarlos, supuesto que en sus materiales y modo de emplearlos se haya seguido á la letra lo que en su lugar se dirá. Por estas sus bellas cualidades es de la mayor importancia en el arte, y se emplea en las obras de mayor empeño, al cubierto indistintamente y descubierto, mas con distintas observaciones en cada uno: en los dos es de dificil manejo, y ecsije uua consumada práctica siendo colorido en especial.

Manifestarémos pues metódica y preceptivamente por capítulo separado el modo de proceder en la parte práctica de cada una de estas tres clases de pintura, precedido de un tratado del colorido que formará la patte teórica comun á los tres.

Los mas clásicos y metódicos autores prácticos y teóricos nos han dirigido en este trabajo improvo y minucioso por necesidad, pues en todo mecánismo debe cada una de las partes, que á el ayudan, esponerse con toda aquella estension precisa para ponerlo del todo á la comprehension del principiante, á quien aun lo mas insignificante ofrece dificultades al principio de la práctica. Quedarán pues estas vencidas leyendo con reflecion y por su órden lo que en cada operacion se prescribe, ayudándose el principiante en especial del Diccionario Tecnológico del diseño y pintura que va adjunto al fin de este tomo para poderse asi con mas facilidad enterar del significado de cada uno de los términos propios del arte.

COLORIDO.

Es el color en los cuerpos una cualidad específica diferente en ellos segun el diverso modo de recibir la luz en su superficie, que es lo que nos dá la diferencia de colores en ellos: estos son simples, ú originarios ó compuestos; los originarios son solo tres amarillo, rojo, y azul, y aunque podria contarse entre ellos el blanco y negro, se dice no obstante mas propiamente que el blanco es la luz pura sin la modificacion que recibe en la diferente superficie de los cuerpos que le dá el color, y el negro es el defecto ó privacion de la misma luz. Despues de estos los demas colores que conocemos en la naturaleza son compuestos, como vemos por el iris ó descomposicion de la luz por medio del prisma, en el que es de observar que del contacto ó procsimidad de los simples dichos se forman los compuestos, como del amarillo y rojo el naranjado, entre cuyos dos como á producido por ellos está colocado.

Esta bella cualidad lo mismo que las demas de la naturaleza entera la imita con todo primor el arte, valiéndose de unas materias ídoneas á la representacion de ella en su infinita variedad, cuales materias son lo que comunmente se entiende en pintura bajo el nombre de colores, y de los que tratarémos luego: de ellos deducimos la voz colorido que se dice es aquella parte del arte que sirve para representar las cualidades universales de los cuerpos por medio de los colores; así que por ellos damos idea de lo tierno, duro, húmedo, árido, y restantes cualidades de ellos.

Dejarémos á los físicos cuantas consideraciones puedan hacerse sobre la luz y el color, y nos concretarémos únicamente á las que tengan alguna relacion con la armonía del colorido.

En la misma razon que los dichos tres primitivos colores producen otros secundarios, tambien estos darán otros, mas todos ellos mas bajos y confusos hasta que de todos ellos vendrá á resultar ninguno. Bajo este principio se observará que otras tantas serán las tintas ó colores compuestos que haya en un cuerpo, cuantos sean los simples que en el se distinguen: en el cuerpo de la muger por ejemplo por la trasparencia ó sutilidad de las túnicas que cubren su carne hasta la piel se

dejan entrever por ella los opuestos colores del blanco de los huesos y grasa, y lo rojo de la carne que le dá la sangre, de cuyos dos colores interpuestos y el amarillo que trae la luz resultan aquellas tintas cardenas, verdosas, y azuladas propias de la carne húmeda, tan dulces y armoniosas en ellas: muy al reves en el hombre el que por tener menos trasparente supiel tiene menos variacion de tintas en sus carnes. En fin comunicando y transparentando las tintas entre si se dará una cabal idea de la naturaleza y cualidad de cada cuerpo, imitando las variaciones que hace en el natural.

El modo de imitar las sombras causadas por la falta de la luz en los cuerpos se funda en la misma razon de complicacion de tintas que es en ellas algo mayor: manifiéstese esto por principios. El aire ó si se quiere la luz en toda su masa general está teñida del color del cuerpo de donde dimana, con mas fuerza segun esté á el mas inmediato; asi la luz del sol que es roja dejenera en naranjada á poca distancia, á otra mayor en amarilla, á otra en cuasi blanca, y luego va perdiéndose hasta al negro, ó total privacion de ella; con lo que se nos demuestra en esto y el perderse insensiblemente el color en un cuerpo respeto de nosotros en cuanto de él mas nos apartamos, que el aire inmuta en ellos el color. Cada cuerpo á mas tiene su color privativo que se distingue por la luz.

De lo dicho pues se infiere 1.° que circundando el aire ó luz todos los cuerpos participarán siempre estos del color de la luz que los ilumina en toda la superficie de ellos, y mas en el [illegible] de los mismos donde directamente los hiere, como [illegible] relevado de ellos que llamamos ya golpes de luz. [illegible] disfrutándose el color de cada cuerpo por medio de la luz que lo ilumina, se verá menos en los puntos de el que menos luz gocen, y como por otra parte el defecto de luz, ó tinieblas hemos visto que producia el negro, de este se formarán en la pintura, y como aun la mayor sombra que vemos en un cuerpo participa de luz, estarán por consecuencia aun las últimas sombras teñidas del color del aire ó concierto general, y del privativo del cuerpo sobre que ella se produce.

Los colores son á mas unos mas brillantes que otros, ó dígase claros, por la mayor luz que rechazan, y recíben tam-

bien en el claro obscuro una particular mudanza cada uno de ellos: el primero y mas claro, esto es el blanco en la primera tinta es blanco, en la segunda participa del color que lo ilumina, en la tercera del pardo y un tanto del concíerto y luz general, y en los demas obscuros mas del pardo que del color de la luz; en los reflejos empero se duplicará el color de esta y asi se ve que en todas sus tintas conserva este y los demas el mismo carácter que en la luz.

El amarillo es el mas claro despues del blanco, y el mas puro es el que no tira ni al verde, ni al dorado: como á mas brillante tiene toda hermosura en una luz completa, y la pierde disminuyendo esta: en los reflejos de su propio color se hace mas vivo por recibirla muy bien, y unírse al amarillo de que participa siempre la luz.

El rojo es el color medio en la claridad, que dá mas golpe, y es muy vivo: el mas perfecto no debe participar del dorado ni morado: se pierde con facilidad en las luces y sombras lo que se evita mezclándole el amarillo: rebervera ó refleja muy fuertemente de dia, y de noche se hacen sus sombras muy facilmente fuertes recibiendo con dificultad los reflejos de otro color.

El azul es menos claro ó mas tenebroso que los dichos; sus claros tienen mucho del color de la luz: los reflejos de si mismo son mas templados por el amarillo de ella: sus sombras son muy fuertes y reciben reflejos de otros cuerpos cercanos los que no trasmiten á otros mas que con mucha luz.

El negro que por supuesto es el mas obscuro en cuanto recibe mas luz mas se tiñe del color de ella, y en las sombras admite los reflejos de otros colores.

Con estos preliminares será muy fácil comprender en que consista la belleza ó armonia en el colorido que vamos á esplicar.

BELLEZA Y ARMONÍA DEL COLORIDO.

Aquella bien relacionada proporcion y acordada variedad en que sepa el discreto colorista distribuir sus colores en un cuadro, de tal modo que dulcemente se realcen uno á otro, y todos ellos en conjunto á toda la composicion; es lo que produce la belleza ó armonía en los colores, á imitacion del grato

efecto que producen en la música al oido la escogida, acorde, y variada colocacion de sus tonos, á los que imita la pintura en la mas ó menos fuerza de claro ó brillante, y bajo ú obscuro de sus tintas.

Empezando pues por el centro ó lugar mas iluminado y de nuestra mayor atencion en un cuadro por su mayor interés, y mancha de luz que nos ofrezca; se emplearán en él los colores mas claros, lo que nos guiará la vista á aquel lugar que queremos sea mas atendido, por estar en él colocado el héroe, ó principal accion del cuadro, y bañado ya á este intento de mayor luz ó claro armoniza con él perfectamente el del color. Tambien los colores mas puros ó simples en cuanto no sean mas obscuros, se emplearán en los parages mas nobles del cuadro.

Cual con la claridad se alegra el ánimo, y con la obscuridad ó tinieblas se entristece, lo mismo sucederá en el claro ó vivo, y apagado ú obscuro del color: se aplicará pues á proporcion de que se quiera alegrar, imponer, ó entristecer al objeto que colorimos, el tono claro ó vivo, y apagado ó sombrío, lo mismo que en el reposo ó asperidad de la espresion del cuadro ó figura, que los indicarémos con el tránsito suave ó precipitado de uno á otro efecto opuesto de luz y color, á cual fin se aclararán los colores con el blanco, y obscurecerán con el negro; se apagarán los vivos con las mezclas de unos con otros, y se usarán los vivos en su ser natural si se quiere que hieran mucho, lo que rara vez podrá ser agradable. Luego desde estos mas claros se bajará, interpolandolo de simples y compuestos, por los demas puntos menos iluminados del cuadro, con tintas mas obscuras, hasta el último fondo ú obscuridad de él, siguiendo constantemente en el colorido la mácsima del claro obscuro.

Dijimos que debian interponerse los colores compuestos á los puros ó simples, para lograr la belleza que tambien comunica en ellos la variedad bien ordenada ó unida; para esto de tres colores se mezclarán dos en una composicion, y el tercero quedará puro; y asi por ejemplo el violeta y amarillo harán bien juntos cargandose de azul el violeta; tambien armonizarán el rojo y verde juntos, y apagados ó aclarados estos mismos por el negro y blanco, lograrán mas union entre sí. Lo que sobre todo generaliza y da la mas bella armonía á un cuadro, es el

saber conservar en la variedad de las tintas el tono general, que es aquel color, tinta ó tono, que se supone lleva en sí embebido la luz que lo ilumina, la que como á fluido que baña todos los cuerpos de un cuadro, equilibra revistiendolos de su color á todos ellos: asi si fuere la luz naranjada del sol en su ocaso la que iluminare la composicion, será necesario que las partes iluminadas directamente de ella, estén teñidas del dicho naranjado, y las demas que solo ilumine indirectamente tendrán aunque no en tanto grado este mismo color; porque será reflejado del sol y del aire, el que recibiendolo del dicho no puede dejar de ser el mismo aunque mas débil: asi mismo los objetos que se disminuyen y pierden en el aire, lo hacen en el mismo tono, porque todo el aire interpuesto lleva el mismo color, lo que todo es muy visible en las variaciones que de todos tonos nos da la misma naturaleza.

El modo mas seguro de seguir constantemente en el colorido de todo un cuadro esta armonía y tono general, de modo que tinta alguna de ella desacorde, es hacer ante todo la tinta de la luz dándole aquel color que se elija, propio no obstante de tal en la misma situacion; esta irla luego mezclando en las demas generales, locales y adumbradas, despues de hechas todas ellas, ó al acto de irlas componiendo, ó sino tambien darles á cada una proporcionalmente lo que se requiera del color puro, sin mezcla de blanco, que tiene la luz, lo que requiere mayor delicadeza que la primera práctica mas acomodable por otra parte á los tres géneros de pintura, los que vamos ya á esplicar siguiendo el órden de su mayor interés y dificultad en la práctica.

PINTURA AL ÓLIO.

Se antepone con toda justicia á las demas esta primera clase de pintura, por la curiosa facilidad en su manejo, la mayor susceptibilidad de un primor esmerado, y la union, jugo y morvidéz, todo lo que reunido le da aquella estable hermosura en que aventaja al temple y fresco; por cuyos motivos es la invencion mas útil á la par que sencilla, que hasta nuestros dias puede haberse hecho en nuestra arte.

Es el mas moderno, ó si se quiere menos antiguo de los tres magisteriales, ó mas importantes modos de pintar; tiene su origen en los principios del siglo quince, en que Juan de la Encina natural de la ciudad de Mastric en Flandes, pero habitante en la de Brujas (como apellido le dan tambien unos, aunque otros el de Veneik) halló la cualidad secante en el aceite de linaza, con el que mezclados los colores, usando de ellos con mas pasta, jugo y union que en los demas, consiguió hacerla mas hermosa y duradera que en ellos, de tal modo que con solo resguardarla de la influencia del sol y luna, puede perpetuizarse desde entonces todo cuadro asi pintado, con tal que se hagan las preparaciones y demas que advertirémos en sus casos. La admiten toda clase de materias con solo estar lisas en sus superficies.

De Flandes la introdujo á Italia Antonello de Mecina, y de alli á nuestra España Alonso Verruguete natural de Paredes de Nava lugar cercano á Valladolid, á los principios del siglo diez y seis, mas con singular ventaja como á discípulo del gran Michael Angel, y observador profundo de las bellezas del gusto antiguo, que estudió con esmero.

Para la parte práctica de esta clase de pintura, son indispensables, como para todo lo que participa de un mecanismo, ciertas materias dispuestas al logro del fin que nos proponemos; estas

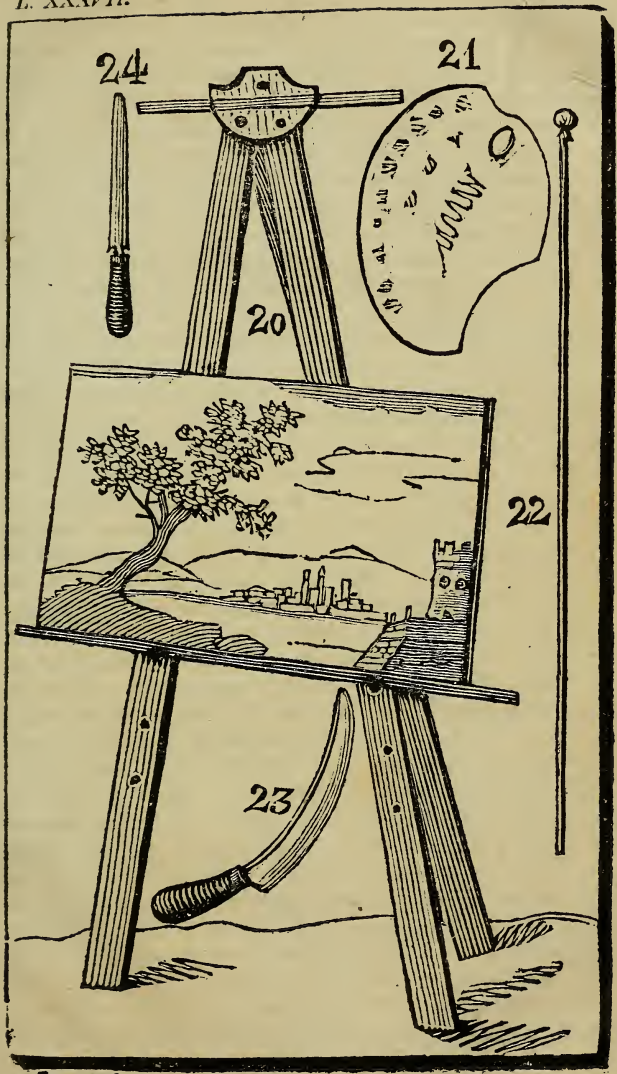
son los colores, aceites, y superficie en que pintamos, sin los que nada absolutamente se podrá hacer; y otras que nos ayudan á ejercer con mayor comodidad aquel mecanismo, cuales son todos los utensilios é instrumentos que se usan en este arte: unos y otros merecen particular atencion, y mas los primeros que como á materiales de la obra deben esmerarse, si se quiere asegurar su hermosura y solidéz.

Los segundos á saber los instrumentos y utensilios ayudan tambien mucho: los describiremos en primer lugar por deberse prevenir muy de antemano, y darémos de cada uno de ellos una noticia ó descripcion proporcionada á su importancia.

UTENSILIOS É INSTRUMENTOS.

CABALLETE: Es un armazon de tres listones, á manera de trebedes, unidos en su estremo superior con una llave, sobre la que girando los dos de delante hácia los lados, y el posterior hácia atrás, se abre é inclina cuanto se quiera para colocar en él el cuadro, bajandolo y subiendolo á nuestro arbitrio, haciendo lo propio en las clavijas ó estaquillas que recibirán los agujeros abiertos en los listones, colocando asi el cuadro á la altura que se quiera: su alto es regularmente el de tres varas, y aunque los hay mas grandes y de distintas formas, es este no obstante el mas portátil y cómodo, porque recogido ó cerrado, queda asi reducido á muy pequeño volúmen: podrá hacerse de la madera y grueso que se quiera, dándole solo una regular consistencia: siendo el cuadro que en él se quiera colocar muy grande, será préciso ponerle orizontal un liston de quita y pon colocado en la muesca ó regata que á este fin se habrá abierto en su llave, como se vé en la lámina 37. fig. 20.

PALETA. Es esta una tabla, ú oja de madera del grueso igual al canto de un duro; su largo palmo y medio, y el ancho de un palmo, de forma redonda, ó aovada la mejor; pero de todos modos robadas sus esquinas, y en una de ellas la que venga hácia el pecho, tendrá un agujero en que entrará el dedo pulgar de la mano izquierda hasta mas abajo del segundo nudo del mismo: en esta parte conviene esté la madera un tanto mas gruesa, adelgazando insensiblemente hácia abajo, y haciendo frente del agujero una pequeña sangradura, por la que


24
21
20
22
23

pasará el manojo de las astas con sus pinceles, que se aguantarán con los restantes dedos de la mano izquierda por bajo la paleta, para tenerlos asi mas á mano, al quererlos cambiar: Debe de todos modos reunir las circunstancias de ligera, para no fatigar la mano y brazo descansando sobre ella, y cerrada de porros para que no chupe el color que se le sobrepone, y pueda asi limpiandola, quitarsele con toda facilidad: á este objeto suelen hacerse de peral, cerezo, asofayfo, chopo, pino de Flandes ó Segura, ó castaño blanco, aunque en esta Provincia de Cataluña tenemos la mejor madera para ellas, que es el álamo blanco de las cercanías de Sabadell, tan ligero y compacto, que nada se puede ya dar mas á propósito, ó el árbol que se cria en Tortosa conocido alli por el nombre de Blada.

MODO DE PREPARARLA: De esta madera y en la dicha forma cortada ya la paleta, se la raspará bien con un cuchillo ó vidrio; se le dará una mano muy tirada de aceite secante de linaza, y cuando seca esta, se volverá á raspar y darle otra mano del mismo muy estragada con un paño, y despues de seca esta, otra hasta que muy tersa y lisa su superficie bien saturada de aceite, no embeba los colores que no la manchan ya entonces, teniendo el cuidado de quitarlos y enjugarla cuando se deje de pintar, con cual cuidado estará siempre limpia y nueva. Lámina 37. figura 21.

Tambien es muy curioso agregar á la paleta un pequeño vaso de plata ú hoja de lata muy ligero y reducido, juntandose á ella por una muesca en el mismo, ó una rosquita, para poner en él una pequeña porcion de aceite, por si es preciso añadirlo á los colores al estar muy espesos ó duros.

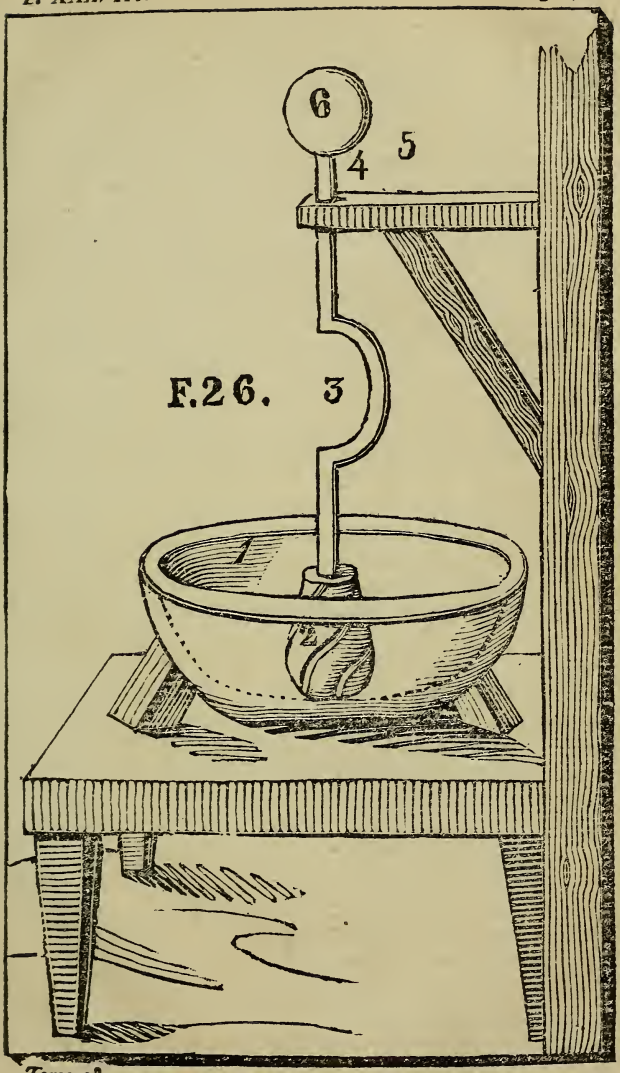
TIENTO: Es una varita tieza, delgada, y recta, del largo de una vara ó mas si se quiere, y el grueso del dedo meñique, con una muñequita de seda, ule, ó marroquin, rellena de algodon puesta en su estremo para que no lastime con su roce al cuadro: hácese de aquella madera que menos peso y mas consistencia tenga; pues empuñado con los dedos de la mano izquierda que queden bajo la paleta, y apoyando el otro estremo en el cuadro, ha de recibir el peso de la mano derecha que sobre él descansa para asegurar su pulso: suele usarse como mas á propósito y curioso el junco de Indias, el palo de la palma rebajado y pulido, y aun la caña comun del país, aunque pue-

de formarse tambien de las maderas dichas para la paleta. Lámina 37. figura 22.

CAJA: Esta será á manera de estuche, y en ella se tendrán resguardados del polvo, y en su órden los utensilios y chismes menores, para tenerlos prontos, y con aseo y órden: será la mas reducida y portatil la de tres palmos de largo, dos de ancho, y uno de alto, abriéndose la tapadera hácia arriba como la de un estuche; su alto estará dividido en dos partes, superior, é inferior: la superior, que quedará del todo á la vista abierta su tapadera, estará dividida á lo largo, y la parte primera se dejará íntegra para contener los pinceles, lapiceros, regla, cuchillo, y demas de su medida: y la segunda tendrá tres divisiones á lo largo tambien, en las que cruzarán las particiones comunmente en el número de doce, formando asi su total treinta y seis casillas; pero de modo que puedan separarse estos divisores para dejarlas mas grandes, segun nos convenga progresivamente: estas casillas contendrán, las doce primeras los botes de cristal ú hoja de lata con su color en cada uno en polvo muy sutilmente molido, por si asi quieren emplearse con solo incorporarlos al aceite: en las doce siguientes casillas encajarán las vejigas de los distintos colores molidos al aceite; y en las doce restantes los botes del secante, aceites, lápices, y demas frioleras. En la parte inferior de las dos en que se divide el alto de la caja, puede haber uno ó dos cajoncitos, en los que se guarden las paletas con sus tintas, cuando se dejen de un dia para otro; con lo que ellas y todo lo demas están resguardadas del polvo, y demas accidentes que podrian sobrevenirles. Este y el caballete suelen hacerse de una madera que admita pulimento, y asi se tienen los aparejos mas visibles de algun primor, lo que no deja de dar una idea del gusto del pintor, y aprecio que del arte hace.

PIEDRA Ó LOZA DE MOLER. Es esta una loza de mármol tanto mejor cuanto sea mas duro y pesado, de dos palmos ó mas en cuadro, perfectamente plano y terso de su superficie, en la que por medio de una moleta tambien muy plana y lisa se muelen los colores, haciéndoles una pasta con el aceite, comprimiéndoles entre la moleta y la loza con un movimiento circular continuado.

Mas para una obra muy en grande en que se consume mucha


6
5
4
F.26.
3
1
2

cantidad de color, usando del mortero y aparato de la lámina 38. figura 26. puede ahorrarse mucho trabajo en el moler, colocando en el mortero de porfido ó piedra dura el color machacado antes medianamente con un martillo si es en terresnos ó piedra, dando vueltas á la moleta 2., que tambien es de porfido en forma de pera para que siga la concavidad del mortero, por medio del manubrio de hierro, puesta la mano en el punto 3. afianzido en la muesca 4. del brazo 5. que saldrá de la pared para recibirlo, cargando el dicho manubrio si es el color muy duro, con el peso de una bola de hierro, plomo, ó piedra proporcionada, en la parte superior del mismo 6.

En este aparato pueden molerse los colores ó bien en seco reduciendolos á polvo finísimo llamado impalpable, ó tambien en agua la precisa para que el color que irá apartando á los lados la moleta vaya reuniéndose otra vez, cayendo por el pendiente del mortero, y las regatas ó estrias abiertas á este fin en la moleta; con lo que á muy poco trabajo quedará perfectamente molido el color. Lámina 38. figura 26.

CUCHILLO: Se tendrán dos á distintos usos: el primero para imprimar, aparejar, ó preparar los llenzos, que será de madera fuerte pero flecsible, ó tambien de hierro, y su largo de palmo y medio ó dos palmos, en su forma un poco circular, robadas sus puntas y embotado su corte para que no corte la tela. Lámina 37. figura 23.

El segundo de á palmo su largo; muy delgado, y flecsible la hoja, y ancha menos de dos dedos con doble corte y robadas sus puntas: es su uso muy espedito y general para tomar con la punta de él los colores, recogerlos en la paleta, y de ellos hacer en la misma las diversas tintas: es muy útil mayormente para las copias en las que comparando la tinta hecha, acercandola en la punta de la misma al original, se vé si la imita del todo, con cuya comparacion no podrémos engañarnos en el tono de las tintas.

PINCELES: Será un sumo descanso para el pintor, al poder usar buenos pinceles, por facilitarle en gran parte la mejor ejecucion de su obra: constará por lo menos su surtido de docena y media, de todos tamaños y cualidades: los mayores que llamamos brochas serán de cerdas de javalí de Flandes, ó del mas suave que se halle, y del tamaño proporcionado á las pla-

zas en que se quieran emplear: los medianos serán de meloncillo, y mejores aun de marta, ambos en cañones de pluma de escribir bien atados, fornidos de pelo, y recogidos de punta; luego vendrán otros mas pequeños en diminucion progresiva, hasta los mas sútiles, del mismo pelo para perfilar y definir las cosas mas delicadas; y últimamente se tendrán dos por lo menos de bastante pelo y diferente grandor, muy fofos ó suaves para emboirar, desperfilar, y unir las tintas unas con otras. Aunque puede el pintor arreglarselos á su gusto, como no obstante es cosa de mucha práctica y delicadeza el hacerlos bien, serán siempre mejores los de fábrica en las que podrán escogerse, buscando en ellos las cualidades siguientes: las brochas escójanse siempre del pelo ó cerda mas suave y fino, regularmente blanco, que se divida cada uno de sus pelos ó cerdas en tres ó cuatro al fin de ella, atendiendo sobre todo á si está cortada en el estremo para igualarla, en cuyo caso ya no sirve: en lo demas cuydar que estén muy atadas, larguitas, bien pobladas y unidas de pelo, inclinando á redondas en su estremo.

Los demas pinceles de ardilla, meloncillo ó marta, vienen ya metidos en sus cañoncitos de pluma en todos tamaños: deben reunir las cualidades de no viciados, esto es derechos en su punta ó pomito de pelo, que sea consistente, muy poblado y unido, no muy largo, y suavemente romo en la punta, atendido su tamaño: desuniéndose su pelo formando dos ó mas orqnillas, de modo que pasandolo por entre los labios humedecidos no se unan, se desecharán; mas si teniendo las cualidades dichas se desvian algunos pocos pelos, se igualarán estos, pasando el pincel humedecido muy rapidamente por la llama de una luz, repitiendo esto hasta dejarlos iguales. Asi escogidos se tendrán guardados envueltos en un papel en su lugar de la cajita, y de tal modo siempre, que no sufra su pelo compresion alguña que pueda viciarlos; tambien se les acompañan algunos granos de pimienta negra ó alcamfor, con lo que se tendrán resguardados de la polilla.

Para su uso se pondrán en unas astas ó mangos de proporcionado grueso, y largos de á dos palmos, hechos de una madera curiosa y pulida, cuydando de que entren muy justos por su cañon, y aun atandoselos con una seda si se quiere para mas seguridad. Es preciso poner todo cuidado en que no se seque en

ellos el color ni el aceite, pues en tal caso quedan inservibles; se pondrán pues al dejar de pintar en un puchero lleno de agua, de modo que no toquen á su fondo ni paredes, y se limpiarán para pasar de un color á otro sobre la misma paleta, con unas gotas de aceite, y descargandolos con un suave roce sobre la misma: cuando empero se quieren limpiar del todo para recogerlos y guardarlos en seco, se tomará en la punta de los dedos pulgar é índice, una porcion de espuma ó agua de jabon muy cargada, y tomando con ellos el pomito del pelo, se le mezclará el agua de jabon, y luego se conduce con los mismos hácia la punta, recogiendo su pelo suavemente de modo que no se le abra ni mude la direccion, dejando el agua de jabon cuando esté ya muy cargada del color, el que va quitandole hasta que no quede ya teñida de él, y se verá su pelo limpio y luciente; bátese luego en agua clara para quitarle el jabon, y enjugandose del modo dicho entre los dedos con un trapito de tela suave, conduciendolo y apretandolo hácia la punta, se tendrán ya limpios, y guardarán para su uso.

MATERIALES.

LIENZO: De todas las superficies en que se pinta es el lienzo estirado y clavado en su bastidor el que mas comodidades y mejor disposicion reune por sus faciles aparejos, y poderse en muy poco volúmen trasladar rollado de un lugar á otro: debe ser crudo y fino medianamente atendido el grandor del cuadro; no muy tupido, pero si muy igual y fino de hilo, sin prensa ó cilindrio, de cuyas todas cualidades lo hay si se sabe escoger, tejído en el país. Hágase en cuanto se pueda el cuadro de una sola pieza, buscando para ello el de mayor ancho, y no bastando, se unirán sus tiras cosiéndolo siempre por el canto vivo á lo largo de la pieza, y al punto que llaman por sobre, con hilo sencillo, crudo, fuerte y delgado para que relieve menos, no cogiendo nunca de las orillas del lienzo mas que el último hilo, dejando el punto poco é igualmente apretado, despues de lo que se estira y plancha la costura, con lo que queda asi toda la pieza unida, sin conocerse enteramente por donde.

BASTIDOR: Arreglada la tela y cortada á la medida del

cuadro, estará prevenido el bastidor ó estirador correspondiente, que será de cualquier madera comun, y muy ajustado en sus mechas sin pegarse ni clavarse estas; su grueso será regularmente como de un dedo ó menos, tendrá uno ó mas travesaños, segun sea mas ó menos grande el cuadro, con lo que se evita el que con el tirar al tiempo de clavar la tela, y estando el cuadro fuera de su marco ó guarnicion, se fuerze, ó vicie. Las tiras ó listones de los cuatro lados del bastidor, estarán rebajadas hácia el centro de él en la cara que sienta el lienzo, y los travesaños lo estarán medio dedo en la misma cara; con lo que no se dará con la imprimadera ni la pómez en el filo ó canto vivo del bastidor, que estropearia é inutilizaria la tela.

En este bastidor asi dispuesto, se sentará el lienzo con las costuras que tenga hácia dentro, apuntandolo luego en las cuatro esquinas con dos tachuelas ó puntas, una á cada lado de ella, cuidando de que no haga bolsa, y tirando siempre hácia la esquina contraria; luego ir clavando las otras puntas de un lado el mas tasado primeramente, sentandolo sin violencia; seguidamente pasar á su opuesto tirando todo lo posible con los dedos, ejecutando lo mismo en los otros lados, y dirigiendo siempre las puntas ó tachuelas hácia la cara del cuadro, pero sin que salgan á ella, con lo que harán mas fuerza.

APAREJO DEL LIENZO: En esta disposicion se prepara ó apareja el lienzo, poniendo todo el cuidado en sacarlo ligero, y tan delgado, que sea trasparente y pastoso, de tal modo que no se abra, ó resquebraje en sus pliegues. Aunque algunos dan al lienzo una mano de cola de retazo, antes de la primera mano de imprimacion al ólio, con lo que dicen se une el hilo del lienzo, y cierran sus poros; es tambien cierto que impide esto el que penetre el aceite en el hilo y sus intersticios, quedando de este modo pegado únicamente á la cola; y como esta por otra parte se restriñe con la sequedad abriéndose en grietas, cae del cuadro; de esto indudablemente procede el quebrajarse á muy pocos años, y destruirse finalmente los lienzos asi preparados, aun guardandolos de las inclemencias; cuando la preparacion que vamos á indicar, conserva los lienzos perpetuamente.

Tómese el légamo ó barro fino que deja el rio en sus crecientes, y el que se encontrará cuando seco en unas como tejuelas

en sus orillas, y escójase de cada una la parte ó capa superior y mas fina; ó tambien á falta de esto greda fina, ó barro de alfareros; de cualquiera de estos tómese digo dos partes con una de albayalde fino, y una leve punta de minio, ó cardenillo en polvo para secante, ó tambien colores viejos y rancios; hágase cada molada que será en tanta cantidad como el tamaño de un huevo, y junto todo, luego molerlo juntandole el aceite de linaza, dejandolo muy bien molido y fino, y espesa su pasta todo lo posible: luego con ella dar al lienzo sin mas preparacion la primera mano, estendiéndola por medio de la cuchilla ó imprimadera con igualdad, y módica fuerza hácia una direccion constante, guiandola atravesada ó diagonál, acompañada de la mano izquierda por bajo del lienzo, levantandolo para que corra mejor la imprimadera y no lo corte al dar sobre los vivos, ó filos de los travesaños, en cuyo mecanismo se dará la dicha pasta ó imprimacion con igualdad, apretando el cuchillo lo que baste, para que quede muy ligero de color hasta descubrir los hilos, cubriendo sus intersticios, y cuidando al mismo tiempo de que no deje rastros ó corrales la imprimadera.

Hecho esto se dará lugar á que se seque del todo la primera mano, y estandolo, se apomazará con la piedra lisa en su superficie, y el polvo de la misma, estragando y frotando suave é igualmente con ella de arriba abajo, chupandola en agua que se tendrá á mano para que tome mas y corte las aristas, hilachas y nudillos del lienzo, llevando por bajo la mano izquierda como al darle el color; se quitará luego echandole mucha agua el engrudo que se habrá formado, y enjuto ya de toda humedad, se le dará otra mano de la misma tinta muy ligera, dejandola tambien secar y apomazandola luego como la vez primera, y si no basta aun esto á cubrir de un modo igual el hilo, darle otra mano de esta tinta, repasandole siempre la pomez: se dejará siempre todo lo posible ligera de color, de modo que se entrevea la luz, ó quede trasparente, y de una tinta baja para que subiendo con los años de otra manera no obscurezca los colores que sobre él sientan.

Las demas superficies, como tablas, paredes, láminas de todo metal, cristal, y papel, despues que estén ya bien lisas se les dará una simple mano de la dicha tinta, ó cualquier otra neutra con brocha suave muy tirada é igual, y si ya seca esta

no basta, se le dará otra mas tirada aun. Si es pared, se le dará antes un baño de aceite secante, y si es cristal, metal, ú otra superficie bruñida, se le estregará antes á esta un ajo, y despues de bien estendido el color con pincel suave, se crespirá por toda ella con la yema del dedo, ó pulpejo de la mano con igualdad, uniéndose al fin con pincel, unidor, ó pluma de cola de palomo, pasando con suavidad las orillas del pelo por toda la lámina hasta que quede tersa é igual.

COLORES: Aunque la pintura al ólio no escluya color alguno con tal que tenga cuerpo y pasta; hay no obstante algunos que por las mutaciones que sufren en el trascurso del tiempo, é influencias admosféricas, deben escluirse de esta clase de pintura: estos son: el azarcon ó minio, cardenillo ó verdete, oropimente, y la ornaza, laca carminada, y momia por sí solos, el gutiambar, tierra sombra, y demas que de nuevo pueden introducirse en el comercio, no habiendo antes hecho esperiencia de sus cualidades, pues de lo contrario tendrá mil chascos el pintor.

Escluidos estos que ninguna falta nos harán por otra parte, pasemos á dar noticia de los restantes necesarios y útiles que con toda seguridad y el mejor écsito se emplearán, ya puros, ya en mescla en las innumerables tintas que de ellos pueden formarse.

En la siguiente série de ellos se incluirán los mas útiles y necesarios en primer lugar, luego los mas estraordinarios por preciosos, ú ofrecer cualquier otra curiosidad. Con todo esto se simplificarán lo posible todos los colores, huyendo la cavilosidad de aquellos aficionados, y comun de los ignorantes que creen estar todo el secreto del colorido en la multiplicidad y precioso de los colores, los que luego en la paleta nada mas hacen, sino amontonar embarazos y dificultades. Asi al práctico colorista le bastarán los mas usuales, pues es cierto que el hermoso y variado colorido lo produce no la preciosidad de los colores, sino el gusto y práctica del pintor.

Darémos en cada uno de ellos una reseña de su naturaleza y cualidades, modo especial de emplearse, y modificaciones de toda clase que puedan sufrir para asegurar su solidéz. Gran parte de ellos se falsifican ó adulteran en el comercio, con mezcla de materias estrañas que los perjudican en su brillo y permanen-

cia; por lo que debemos poner todo cuydado en el escogerlos, buscando en ellos las buenas cualidades que á prevencion en cada uno se notarán.

BLANCOS.

ALBAYALDE: El blanco de este nombre es el único que se gasta en esta clase de pintura y de él se hace mucho consumo, como que es la pasta general que ayuda todos los colores y gradua sus claros: y como estos en la pintura al olio se empastan ante todo á diferencia de la iluminacion en la que se reservan los de la superficie, de aqui es que se gasta en todas las tintas mas ó menos, y por lo tanto influye en todas ellas para su hermosura y solidez.

Son todos un carbonato de plomo del que conservan su pesadez, y tanto mas cuanto sea mas puro ó menos adulterado: sus mejores cualidades son el tener mucho peso, ser muy duro y unido en su pasta de modo que no tenga ojos algunos. El mas superior y que reune todas estas cualidades es el que de Italia viene en pastillas cuadradas de dos dedos en alto, y diferentes medidas, regularmente de medio palmo, conteniendo el peso de dos ó tres libras, y se vende á tres ó cuatro pesetas y aun mas la dicha libra: su alto precio y lo mucho que se consume de él hace que no se gaste mas que para el colorido de los cuadros.

Otro mas comun se emplea en los primeros bosquejos, preparaciones de lienzos, y otras cosas muy bastas, este es el comun de Venecia que viene en unos piloncillos cónicos y se vende al precio de media á una peseta segun sus diferentes cualidades.

EL BLANCO DE PLATA: Dicho tambien de Krems ó Kremitz lo gastan algunos para cosas muy delicadas: es la parte mas pura y útil del mismo albayalde, y que con muy poca ventaja al primer dicho se gasta solo por algunos escrupulosos. Por la accion del hidrógeno sulfurado y la parte colorante del aceite toman con el tiempo todos los albayaldes un tono amarillento: sucede no obstante incomparablemente menos en el fino, ó dicho de primera cualidad, de modo que puede decirse no sufre alteracion alguna sensible.

SUBMURIATO DE PLOMO: Con la precipitacion del sal saturno por el ácido muriatico, se consigue un blanco de este nombre, el que despues de limpio, puede molerse y emplearse en esta pintura, pues no se toma absolutamente nada: como no obstante es descubrimiento moderno, y ninguna necesidad tenemos de valernos de él, no puede aun haberse hecho su esperiencia: así es que no se garantiza su solidéz.

Todos estos blancos se tendrán mas limpios é inmutables moliéndolos con el aceite de nueces purificado, ó el de piñones, y aun para lo mas precioso el de adormidera: el de linaza los ennegrece visiblemente. Al pintarse y por unos quince dias despues de concluido el cuadro, se tendrá cuidado en que le dé el aire libre, con lo que desembotará y evaporará aquella crasitud del aceite que no ecsalandose queda en la superficie del color, y alli en ranciandose, vuelve sensiblemente amarillos los blancos: se evitará tambien esta influencia en el aceite, y la trasparencia en que quedan los blancos por su poco cuerpo, gastandolos en pasta muy espesa.

AMARILLOS.

Los hay de todos tonos y distintas cualidades: los mas claros son por su órden los siguientes.

AMARILLO DE NÁPOLES, HORNAZA, Y MASICOT: son estos tres artificiales, y aunque de distintos tonos vienen á ser uno solo, sirviendo cada uno en igual grado para las carnes delicadas, claros de ropajes y demas amarillos, pudiéndolos tambien substituir el blanco de albayalde fino quemado en vasija vidriada, ó paleta de hierro ó metal.

Cualquiera de estos cuatro, y el mejor el de Nápoles por mas pastoso y sólido se tendrá solo en la paleta para las tintas de carnes y ropas delicadas para las que es mas dulce que el otro claro y demas amarillos: todos ellos deben molerse sobre cristal, ó por lo menos recojerse en cuchillo de marfil ó cuerno, y no teniéndolo con un papel doblado; en ninguna manera con cuchillo de hierro ó acero, porque ambos metales le quitan el brillo por el tono verdoso que le comunican.

OCRES: Son todos los ocres una tierra mineral arcillosa

muy pastosa por tanto y que participa del óxido de hierro segun su tono. Son muy abundantes como á productos de nuestras provincias: de la mayor hermosura y mas inmutable permanencia: se venden en polvo, y masa ó piedra, y es preferible tomarlos en esta última forma, escogiéndo los que sean de hermosa y seguida vena. Para reducirlos á polvo se cubre de agua el terron que ya saturado de ella se deshace á muy pocas horas, reduciéndose á una muy fina pasta: luego se les añade agua bastante, y bate muy bien con ella deslién-dose del todo, se deja reposar un dia entero, se decanta el agua que habrá quedado clara, cuidando de no menear absolutamente la pasta que se dejará secar, y de ella todo lo mas superior que será mas fino se guardará para molerlo luego tirando lo restante del pósito si quedan en el muchas impurezas, ó tambien refinándolo luego con la misma práctica hasta apurarlo si es mas limpio. El que se vende en polvo viene muy sucio, debe pues pasarse antes por tamiz fino, y hacerse en el á continuacion lo arriba dicho.

OCRE CLARO: Los hay de dos tonos: amarillo vivo, y bajo: el primero debe tener un tono de oro algo remiso, el que se hace mas vivo despues de molido. Hay del que viene en polvo de tal cualidad, que se obscurece incorporandole el aceite; y es regularmente el que presenta un tono muy débil.

OCRE OBSCURO: Este que es de un tono amarillo muy obscuro, es el mismo que el antecedente, y solamente participa mas de la occidacion del hierro, que lo hace mas ó menos obscuro con su mayor ó menor cantidad. Es escelente para los tonos obscuros ó rebajos amarillentos, casa muy dulcemente con todos los colores, y mezclado á las carnes ayudado del quemado, les da aquel tono caliente ó de vida y á la composicion toda el tono aquel tostado vaporoso, en que bien sostenido tan suavemente reposan los ojos. Por regla general uno de los dos se acompañará siempre al blanco en mas ó menos cantidad, para imitar el color de la luz suave que pone en armonía y tono constante todo el colorido.

Uno y otro son muy duros de moler, aunque dan una pasta muy fina, y admiten bastante aceite.

CROMO: El cromato de plomo, amarillo real, ó cromo dicho mas comunmente, es el mas precioso amarillo por su vive-

za y brillantez, de modo que en sus tonos mas claros es el que mas analogía tiene al del iris ó prisma: es muy flojo ó ligero, y de poco cuerpo; por lo que, y ser principalmente mudable de tal modo que insensiblemente baja hasta el tono del ocre claro, se usa apenas mas que para lo indispensable. Lo hay de distintos tonos desde el amarillo dicho de canario, hasta el naranjado; y entre ellos es el mejor el mas subido, pues da mas de si, y admitiendo mas albayalde, adquiere con él mas cuerpo y solidéz. Es de un uso general para la composicion de los distintos verdes vivos, é intensos unido al merlino, ó azúl de Prusia, y cobalto; con los que toma un cuerpo y brillo admirable que tampoco mudará cuidando de barnizar el cuadro luego de seco, y aun con esta prevencion podrá gastarte puro en toques de oro y demas que sea preciso. No necesita de pólfirisarse, y bastará el pastarlo incorporándolo al aceite con el cuchillo sobre la paleta.

ROJOS.

VERMELLON: Es este entre los rojos el mas bello, claro, y permanente en especial sino tiene mezcla alguna. Lo hay mineral y artificial: el primero se estrae de las minas de azogue, y es el mejor el de las venas y vetillas menudas que es relumbrante. El artificial es la calcinacion del mercurio y azufre, ó la sublimacion del ciánabrio natural. El mas claro lleva comunmente mezcla de minio que lo hace mudable: el mejor es el mas obscuro y menos amarillento, que es mas acarminado y tiene mayor permanencia. Todo esto reune el que nos viene de la China en unos paquetillos de ule negro finísimo cubierto este de otro papel blanco muy lustroso con ciertos carácteres de aquella Nacion: sin disputa es este el preferible entre todas las demas cualidades, pero es algo escaso y se vende caro. Es color de poco cuerpo y de un polvo sutilísimo por lo que no necesita de molerse, bastando solo el pastarlo ó desleirlo con muy poco aceite, sobre la paleta pues con facilidad se corre. Con la mezcla del negro en sus obscuros toma un punto morado; asi es que se le mezclará en ellos la siena quemada y aun parte de carmin siendo preciso. En sus claros se debilita de manera con el albayalde que de-

sacorda de sus tintas notablemente; por lo que se acompaña en esta y restantes tintas el amarillo, rojo obscuro, de Siena, ó carmin, que las acordan entre sí.

CARMIN: Es sabido que el carmin es un producto de la cochinilla, ó su parte colorante. Al aceite se gasta únicamente el de granete fino, del que es el mejor el mas amoratado y mas duro: solo el no haber en el otro recurso, puede hacer que se admita en esta pintura por sus malas cualidades de tener muy poco cuerpo, ser insecable y muy perecedero por sí solo: la actividad de la luz obra de tal manera sobre el, que absorbiendo de principio su vivacidad, llega en la continuacion del tiempo á destruirlo del todo, mayormente si no está barnizado el cuadro: al molerlo debe acompañarle una pequeña porcion de secante, y se le adapta mejor entre todos el minio, y cardenillo por ser mas análogos á su color.

ALMAGAR: Con la sola diferencia de ser su color rojo obscuro, tiene este todas las cualidades de los ocres, pues es una tierra mineral de su misma naturaleza, por lo que entiéndase dicho para el todo lo de los mencionados ocres: su pasta es mas arenisca, y por lo tanto necesita molerse con mayor esmero, hasta reducirlo á una masa dulce y finísima como la manteca. Es color permanente y útil para muchas tintas; por lo que tiene bastante uso; aunque para cosas muy pequeñas puede suplirse con el vermellon, negro, y ocres, ahorrandose de este modo el cargar con él la paleta.

OCRE DE SIENA QUEMADO: El ocre obscuro del país y el de Siena, suelen quemarse y venderse ya asi; ambos tienen el color rojo obscuro finísimo para todas tintas, y en especial rebajos y obscuros de los rojos. El de Siena es un occido de hierro de un rojo obscuro encendido y vigoroso, muy trasparente al mismo tiempo, por lo que, y su tono dulce y vaporoso, es preferible del todo al ocre quemado del país. Es totalmente indispensable en la paleta, pues su tono natural no se halla con las mezclas; se necesita muy á menudo para el tono aquel caliente de luz como puestas de sol, y fuego, obscuros de los rojos, amarillos, maderas, en especial caoba agregado al carmin: tambien para variar y acordar los verdes; en una palabra, es contínuo su uso sobre todo en obscuros y primeros términos. Debe molerse muy espeso y con toda detencion en pequeñas por-

ciones: su divisibilidad de partículas es tanta, que cuanto mas se muela, mas se afinará su pasta hasta el estremo; se le va moliendo pues, y añadiendo aceite desde el principio en que parece terroso, hasta que queda del todo seguida y finísima su masa, la que debe ser muy espesa por ser tanta su trasparencia; por lo que cuando quiera emplearsele solo ó puro, se hará á á dos manos, ó se bosquejará antes de primera con el almagar y ocres, ó el del pais quemado, y sobre esta preparacion ya seca, se empleará con todo écsito el dicho Siena. Comunmente se vende ya molido en polvo ó masa, y cuando viene en su tierra natural, es en estremo sucia con mezcla de piedra, hierro, y demas tierras, y para limpiarlo se lavará y estraerá de él la parte mas fina y pura con la misma práctica que se fijó para los ocres.

CARMIN DE RUBIA: Es este el estracto de un vegetal, asi como el antecedente lo es de la cochinilla: de pocos años acá se ha estendido su uso, y preferido al primer carmin por su mayor solidéz é intensidad de color: nos viene de Paris bastante caro, aunque tiene poco peso; por lo que no se gasta mas que en mezclas, ó si puro, de segunda mano, y tambien en baño: tiene poco cuerpo, por lo que es muy trasparente, y necesita por lo tanto al gastarse solo atender á lo mismo que en el Siena: resiste lo bastante á la accion de la luz, pero sube un tanto á los muchos años. Es preciso tambien ayudarlo del secante, y es para él el mejor el minio ó cardenillo en poquísima cantidad: calcinados ó quemados sencillamente sobre cualquier hierro, ó casuela vidriada, este y el de cochinilla van tomando un tono obscuro intenso el mas rico, y seguro para los rebajos ó mayores obscuros del mismo.

De este y el antedicho carmin hay tambien las lacas, que se gastan, aunque no precisas, para las carnaciones hermosas: son de distintos tonos, y solas no pueden gastarse porque van obscureciendo insensiblemente hasta el negro por la accion del aceite.

AZULES.

Son todos ellos vivísimos en el ólio, en especial en sus clãros, en que cobran un incomparable brillo con la mezcla en ellos del albayalde, cuando se amortigua en las demas clases de pin-

tura con la mezcla de la cola, yeso, ó cal. Todos ellos se muelen en aceite de nueces purificado, de piñones, y aun se emplea el de adormideras para el de cobalto ó ultramar.

MERLINO: Es el mas comun, muy rico por otra parte por su viveza é intensidad de color este azul á que se dá indistintamente los cuatro nombres de merlino, azul de Prusia, Inglés, y de París: viene en pedacitos de todos tamaños, angulares regularmente, y de un azul obscuro carminado y lustroso con vislumbres, ó color cambiante en su interior, como se ve al quebrarlo: se gasta ó sin preparacion alguna, ó purificado: esto es lavado y batido en mucha agua por tres ó cuatro veces despues de molido en agua pura, estrayendo el agua despues de precipitado, y recogiendo para el uso la parte mas fina que habrá quedado en lo superior del pósito. Asi purificado es tan hermoso en los claros unido al albayalde que imita del todo al ultramar ó cobalto; le esceden estos no obstante en solidéz, porque el merlino con la actividad de la luz, y la grasa, y parte colorante del aceite con que se mezcle si la tiene pierde un tanto su viveza, é inclina luego al verde, y esto mas notablemente en los claros; asi es que unicamente se emplea en azules obscuros como de primer término: en sus claros se requiere todo tino al subirlos con el albayalde, porque facilmente lo afloja y debilita mas de lo que pide la suavidad en el colorido. Es color de poco cuerpo de por sí, y por la sutileza de sus particulas y suavísima pasta, suelta y escurre el aceite si está de él muy cargado, lo que se evitará usándolo muy espeso y duro en cuanto pueda correr, y tambien incorporàndole unás gotas de agua más blanco sobre la paleta al tiempo de gastarlo. Se unen sus tintas con muy poco trabajo por su dulce pastosidad, y se le quita tambien su avidéz con mezcla de carmin, ú ocre de Siena.

Aunque con los dichos inconvenientes es en todos sentidos preferido al añil, el que cualquiera que sea su cualidad, y aunque purificado es siempre de menos brillo, cuerpo, y duracion.

COBALTO Y ULTRAMAR: Reemplazan con toda ventaja cualquiera de estos dos colores al merlino en los azules preciosos ó muy vivos, por ejemplo celages, y demas; y son los dos de tanta solidéz que se tienen por absolutamente inalte-

rables, el ultramar en especial. Uno y otro tienen muy poco cuerpo, y como por otra parte estan á un precio muy subido, se usa unicamente de última mano dada la primera con el merlino y blanco, ó tambien en baño con unas gotas del aguarras para que no se corra.

El cobalto es un resultado de la mezcla de la alumina con una sal de cobalto calcinada: se fabrica en Francia y es su precio de cuarenta hasta sesenta reales la onza. Los mas prácticos y distinguidos artistas lo usan como á el mas seguro y hermoso azul para celages y demas tonos claros, tanto azules como morados, y verdes que de él se compongan y quieran hermosos é invariables.

El ultramar artificial que se debe á los repetidos ensayos de Mr. Guimet es de una tinta azul claro muy limpio y brillante: nos viene de París en donde está á cien reales la onza y va en unos frasquitos de cristal con el sello de la fábrica. Siendo su tono tan bajo, y su cuerpo tan poco dá poquisimo color; por lo que es en todos sentidos muy caro; asi es que no se usa mas que en los celages muy despejados para los que es de una trasparencia y belleza sin igual.

VERDES.

Los verdes todos se componen en la paleta en la conveniente mezcla y cantidad de amarillos y azules, tanto mas vivos los dos cuanto mas brillantes se quieran los verdes: con el ultramar ó cobalto, y el cromo se compone el mas vivo y claro: con el dicho cromo y el merlino es mas intenso: con el ocre claro y el mismo merlino otro mas bajo: con el mismo y el ocre obscuro, quemado, ó el de Siena otros mas bajos y variados, y los últimos mas obscuros con los negros y ocres; de modo que se puede con ambos azules y amarillos variar sus tintas al infinito, sin necesitar en nada los que venden de fábrica que tanto sirven en el temple y se hacen recomendables por su hermosura y sólidéz. Este y demas compuestos tengase entendido que se forman de sus primitivos en proporcionada combinacion entre sí, como el morado que se forma de los azules y carmin ó laca; los violados de los rojos y azules; lo naranjados de los amarillos y rojos, y todos los restantes ques

brados ó menos decididos, de los mismos en distintas y proporcionadas combinaciones entre sí.

NEGROS.

Los hay de distintos tonos y mas intensos unos que otros, siendo todos ellos mas ó menos azulados en mezcla con el albayalde.

NEGRO DE IMPRENTA: Es este llamado tambien de humo el mas comun, muy azulado en sus claros, é insecable y de poco cuerpo: se le agrega al molerlo una pequeña porcion de cardenillo, ó minio, y aun se le ayuda con secante de la paleta al tiempo de empastar con el los ropajes y demas negros del todo. Se le robará su azulado con parte de mezcla de ocre obscuro, ú de Siena, mas esto con toda moderacion; asi por todo esto son mas convenientes los que siguen.

NEGRO DE CARBON DE ENCINA, DE PIEDRA, Y MÁRFIL, Ó HUESO: Este último se vende en las droguerias, mas nunca es limpio ni puro de márfil: el mejor y mas puro puede cualquiera hacérselo muy facilmente quemando á lumbre fuerte los huesos del tocino despues de muy limpios hasta hacerlos una viva ascua, y apagándolos luego en agua despues de secos pueden molerse. Para el verdoso de las carnes húmedas morvidas y hermosas es el mas adecuado y suave el de carbones de sarmientos de vid ó de parra quemados y apagados como el antedicho: puro ó en pasta no puede gastarse este por su poco cuerpo.

El de piedra y encina son muy negros y usuales, el primero en especial por su buena pasta y color.

Usan tambien algunos para dulcificar las sombras, y aun de segunda mano ó en baño para los cabellos, la momia, otros tambien la tierra Kasel ambas muy útiles sabido el modo de gastarlos que se dirá en su lugar.

ACEITES.

Por su virtud secante son los aceites que vamos á decir (al igual de la cola en el temple) los que pegan, ó sujetan y unen al llenzo en que se pinta los colores que en él y demas super-

ficies se fijan é incorporan con toda union, y en su pasta y meloso jugo los tienen tan íntimamente unidos, que no los pueden soltar mientras dure él en un cuadro; de aqui es, que á los cuadros antiguos ó muy resecos, se debe para reemplazarlos restituirles el que les ha robado el calor y sequedad de la atmósfera con el trascurso de los años, dandoles por la parte de atrás, y mas si son muy resecos, una mano de aceite de nueces tibio, repitiéndose esta operacion de cuatro, ó seis en seis años, estando el cuadro al cubierto, y de año en año si está al descubierto.

ACEITE DE LINAZA: El que se estrae de la semilla del lino, dicho por esto de linaza; es indudablemente el mas robusto y secante de cuantos usamos en esta clase de pintura, aunque por otra parte el mas craso y colorado; por cuya razon se emplea únicamente en los colores y tintas obscuras, y en las preparaciones ó aparejos.

ACEITE DE NUECES: Este es mas trasparente, líquido y menos colorado: como no tiene tanta crasitud, no se rancia tan facilmente, ni despide en su superficie aquel color amarillento que tanto perjudica los colores. Se estrae por presion de la carne ó blanco de la nuez, y circula en mucha abundancia en el comercio por su uso general. La menor mezcla que tenga de aceite comun, ó cualquier otro estraño, lo que solo confusamente puede distinguirse por el gusto, lo inutiliza, y con él toda la obra en que se haya empleado, y aunque bueno de cualidad, será muchas veces rancio ó muy colorado.

MODO DE ESTRAERLO: Se eluden los dichos peligros estrayendoselo cada uno, en especial para una obra grande y de empeño, y se conseguirá asi mas fresco, fluido, y descolorado tanto cuasi como el agua, ahorrandose al mismo tiempo el clarificarlo: tómense para ello una porcion de nueces cuando ya secas, esto es al mes ó dos meses despues de cogidas, quebrantadas y abiertos sus grifos, pónganse en agua tibia por el tiempo que baste á levantar su piel ó tunica amarilla que los cubre, quiteseles á todos con limpieza, dejando puro el blanco de su carne como se hace en las almendras; pónganse á continuacion al sol hasta que estén sin humedad alguna; en ésta disposicion se machacarán en almiréz, y calentando al fuego módicamente en un perolillo la pasta, rociandola con agua ó vino

blanco, se mete en sus serillos de lienzo crudo fuerte, ó esparto fino, se coloca en la prensa, la mejor de hierro que á este fin tienen los Boticarios, y en ella se esprime el aceite recogiéndolo con toda limpieza, y filtrandolo luego dos ó tres veces por papel de estraza fino y carbon animal, ó sea negro de marfil, se obtendrá el aceite fresco, hermoso, sin color.

ACEITE DE PIÑONES: Este que apenas se vende, se estraerá como el anterior, y se usa en especial para blancos que no los trastoca por su poco color. Apenas podrá venir caso de usarlo teniendo el de nueces por el método anterior, ó clarificado como se va á decir.

MODO DE CLARIFICAR LOS ACEITES: Los tres dichos segun en el comercio circulan, son siempre colorados, y muchas veces crasos ó rancios; asi es que se hace preciso el quitarles estas dañosas cualidades por medio de la clarificacion. El mejor y menos engorroso de todos los métodos, es tomar muy en tiempo y por mayor el aceite, ponerlo en botellas en cantidad de dos ó tres libras cada una, y bien tapadas sin mas preparacion, ponerlas al descubierto en parage donde le dé libremente el sol y sereno por tres ó cuatro meses en invierno, y dos ó tres en verano. Mas para cuando se quiera mas pronto el resultado, se echará en su botella una porcion de albayalde en polvo batiéndolo en ella fuertemente hasta que quede una leche; se dejará asi al sol y sereno por tres ó cuatro dias, rebatiéndolo como la vez primera cada veinte y cuatro horas, y al cuarto dia, quitar el aceite por decantacion, cuidando no se le mezcle el aceite del pósito, y luego filtrarlo por papel de estraza y negro de marfil.

ACEITE DE ADORMIDERAS: Para cosas de algun valor muy delicadas y reducidas, se usa del aceite de la semilla de la adormidera, que es el mas fluido y claro entre ellos por su naturaleza; mas tambien es en cambio muy endeble, y casi insecable; por lo que apenas suele usarse mas que entre aficionados, y mas en verano, pues por ser poco secante, conserva tierno el color por mas tiempo, con lo que admite mas correcciones lo pintado. Acompáñase á él, ó á los colores en que se deslíe una proporcionada cantidad de vitriolo blanco ó caparrosa; ó minio y cardenillo en los obscuros: tambien el plomo estendido en clapas sumergidas en él, absorbe en pocos dias su crasitud y color.

SECANTES.

Preparando del modo dicho los colores y aceites, no hay ya necsidad de mas secantes, á no ser para cosas de mucha prisa, en cuyos casos será lo mejor dar el secante al aceite en que se quieren poifitizar los colores del modo siguiente: Se toman cuatro libras de aceite de nueces ò linaza, occido ceroso amarillo, sal de satùrno, y vitriolo blanco, de cada cosa media onza, y litarge seis onzas; se pulvorizan estas drogas, y hechan en una muñequita colgada de un hilo de modo que no toque al fondo ni lados, atando al mismo hilo dos ó tres granos de ajo sueltos y mondados, y en esta disposicion se ponen con su dicha cantidad de aceite en un caldero ó puchero grande vidriado, en que quede otro tanto vacío de lo que ocupa el aceite, por lo que subirá la espuma en sus hervores: se pone asi dispuesto el puchero á una lumbre lenta en que hierva muy ligeramente, hasta que acabe de espumar, y los granos de ajo estén ya tostados; en esta disposicion quitandose prontamente del fuego, se formará luego sobre el aceite una gran capa espesa á manera de tela, la que luego se precipitará, arrastrando con ella todo lo craso y colorado del aceite: á los dos ó tres dias ya reposado, sepárese con cuidado el aceite de este su sedimento, fíltrese por papel de estraza y negro de marfil, ó pongase á clarificar al sol y sereno si de pronto no queremos emplearlo.

No será tampoco fuera del caso tener molidos y guardados como los demas colores algunos secantes en pasta para poner en la paleta, y son de escelente recurso para todos ellos: son los mas á propósito el de vidrio muy bien molido, caparrosa, ó vitriolo, templados y molidos en pasta espesa como los demas colores, usandolos y agregandolos á ellos en muy poca cantidad, segun se haga preciso.

MODO DE MOLER, CONSERVAR LOS COLORES, Y ÓRDEN DE LOS MISMOS EN LA PALETA: De los colores dichos con el aceite que se elija, el mas adaptado á la clase del cuadro ó intemperies á que tenga que resistir, se hará una pasta tan compacta, fina, y en tal espezor, que se mantenga por sí sola en la hoja del cuchillo puesto este orizontalmente, moliéndolos en la piedra llana, desgranizandolos de principio, y reduciéndolos á polvo fino sobre ella misma, ó tambien con mas

facilidad y mejor écsito moliéndolos en seco con agua pura en la piedra ó mortero que se dijo en su lugar, reduciéndolos á un polvo, ó masa impalpable, y asi en seco incorporarles el aceite, y remolerlos en él, ó la loza llana, espesa siempre su masa en cuanto pueda correr la moleta, y asi se van moliendo á pequeñas porciones, recogiéndolos de rato en rato de los lados y borde de la piedra y moleta, con el cuchillo muy plano, llevando la masa siempre hácia al centro de la piedra y bajo la moleta, para que la pasta quede muy fina é igualmente molida, porque de otra manera ni enpasta, ni corre, ni da su legítimo color.

Es siempre lo mejor gastarlos molidos de fresco especialmente para obras grandes; que consumiendo mucho, se puede para ellas prepararlos con mas razon; entonces cunden y empastan mas uniendose con tal facilidad, que convida ella por sí sola á pintar: mas para quien no gaste el color de contínuo y quiera conservarlos con limpieza, teniéndolos siempre prontos y reunidos, es lo mas propio para conservarlos en casa, en los albayaldes y ocres en especial, tenerlos en sus escudillas distintas, ó repartidos, siendo poca su cantidad, al borde de un plato plano, y en esta disposicion tenerlos sumergidos en el agua, y los demas ó en papeles untados de aceite, ó en los zurroncillos, muñequitas, y vejigas que vamos á decir.

Para cuando empero se quieran guardar, y trasladar á otra parte con comodidad y aseo completo, ya colocados en las casillas de la predicha caja ó de otra manera, es el mejor medio conocido meterlos luego de molidos en vejigas de pavo, cordero, ó carnero secadas al aire libre despues de muy limpias y rebajadas, echando en ellas el color por el agujero que á este fin se les habrá abierto, recortandolo en su parte superior, y llenas ya de color sus dos terceras partes, se humedecerá toda ella por lo esterior, se tomará un palito redondo, el que colocado perpendicular al centro del agujero, sin que llegue al color, se tomará todo el borde superior de la vejiga, y unido muy juntamente al palo se atará á el con una seda á muchos dobles: cuando ya seca la vejiga se quitará y pondrá en dicho agujero este palito haciendo en ella el servicio de tapon: luego cogiendo la vejiga que será como una muñeca fuerte, apretando con los cuatro dedos se le hará dar y esprimir por el dicho conducto el color que se quiera; se tapará luego

y tendrá guardada así con todo aseo, y muy á mano en su correspondiente casilla de la caja para el uso ordinario.

Cuando estos colores se querrán colocar en la paleta en disposicion de pintar, se verificará esto con toda limpieza, y el órden que sigue, tomándolos con la punta del cuchillo si se sacan de un papel, escudilla, ú otro depósito abierto, y escurriéndolos apretando con los dedos si de zurron, ó vejiga. Junto al anillo de la paleta distante dos dedos de su borde esterior se colocará el vermellon, seguidamente el blanco, luego los amarillos, empezando por los mas claros hasta los mas bajos ú obscuros, siguiendo por el almagar, ocre de Siena, carmin ó lacas, cobalto, ultramar, merlino, y negros. Colocados en este órden, y á competente distancia unos de otros no embarazarán la paleta, que debe quedar lo mas despejada posible para batir en su centro con la mayor soltura las diversas tintas, de las que se hará otro órden delante del primero, empezando tambien por las mas claras y bajando gradualmente hasta las obscuras en todas ellas.

MODO DE DIBUJAR EN EL LIENZO: Con el recurso de los dichos instrumentos, utensilios, y materiales, nada queda ya que desear al copiante, pues tendrá ya con ellos todos los elementos y coadyuvantes de su obra. Considerando que las dificultades en este arte están mas en lo ideal que en lo material de ella debe conocer que el constituyente mas positivo de su perfeccion es la parte de ingenio y propia habilidad, que en ella tiene que esforzar: de esta nos ocuparémos desde ahora en el progresivo desempeño de una copia.

El primero y mas principal fundamento de la fidelidad y total ecsactitud de la copia con el original es el dibujo: de él y su importancia nada dirémos ya, supuesto que en este estado se ha adquirido todo aquel manejo y magistral facilidad que es su esencia; mas porque en algunos casos conviene con toda ecsactitud y presteza concluir la copia, se darán para ajustarlas del todo, y con sumo ahorro de tiempo, las dos reglas que en estos dos casos pueden servir mas ventajosamente. Es la primera la cuadrícula, ya formada de hilos sobrepuestos y pegados con cera al canto del original, ya suplantándole la artificial arreglada en el bastidor que llevamos esplicado al hablar de los paises, trasladándola si es ella mas pequeña,

en el original de una á otra parte sobre sus señales apuntados en los mismos de sus ángulos últimos, y marcando la misma cuadrícula en el cuadro ó lienzo de la copia, igual, mayor, ó menor segun se quiera ella; asi dibujando ecsactamente por la misma no podrá menos de ser igual al original en todos tamaños. Ésta cuadrícula se marcará en el lienzo de la copia, con hilo estragado con yeso mate, colocándolo estirado sobre el cuadro en los puntos que de antemano se habrán ya señalado para las cuadrículas, y levantándolo del medio dejarlo caer, y con lo que tocando al lienzo lo señalará por todo él: se continuará asi por todo él con esta misma práctica hasta completar las cuadrículas. Pueden tambien señalarse con regla por medio del clarion hecho de yeso sin matar, y una tercera parte de albayalde, ó tambien de greda con parte de yeso, ambos muy á propósito para dibujar sobre el lienzo, y que facilmente se borran solo pasandole el dedo. Con ellos pues ya señalada la cuadrícula se irá dibujando por todos sus cuadros observando en que cuadrícula y punto fijo de ella cae cada punto mas marcado de su dibujo.

El otro medio mas fácil y breve es el tomar los perfiles del original transparentándolos en un velo de gaza de seda negra, fina, muy tupida y transparente estirada en un bastidor de medida arbitraria, el que se planta sobre el original, y en el bien asegurado se siguen sobre el mismo sus perfiles con un clarion en seco y de punta fina, y cuando lo estén ya todos se quita del original, y cuidando de no espolvorearlo se aplica al lienzo de la copia, y bien asegurado se le estrega por medio de un pañuelo suavemente, con lo que se pasa al lienzo todo lo dibujado en el velo ó gaza, con entera puntualidad y distincion. Para hacerlo servir á continuacion, ó guardarlo limpio á este objeto se sacudirá con unas plumas y con las mismas se quitará al original aquel polvillo que le haya quedado del clarion. Asi por uno de los modos, tomados ecsactamente los contornos y dintornos todos del original, se fijarán y corregirán, con el lapiz negro ligerito, y concluido se estregará ó mejor sacudirá el dibujo con un pañuelo, y con esto desaparecerá el blanco del clarion, y quedará solamente el lapiz negro sobre el que se puede ya pintar.

En el dia está muy recibido entre los mejores profesores el

dar al lienzo ya dibujado una ó dos manos de barniz muy trasparente y sin color, el que se dá muy tirado, y hasta que secándose quede del todo igual y brillante. Su uso es muy recomendable pues es del mayor provecho y descanso para los aficionados y principiantes mayormente, por reunir las ventajas de quedar con él lo pintado brillante del todo despues de seco, y sin necesidad de barniz, y en igual estado que si estuviera aun tierno; con lo que es mucho mas fácil imitar y unir las tintas de tierno sobre seco, cosa que tanto embaraza á los principiantes: y asi en cualquier estado puede dejarse, y emprenderse despues de nuevo una pintura, sin los inconvenientes de ser despues de seco poco menos que imposible el unir y esfumar lo tierno con lo ya seco. Con el no necesita el cuadro despues de concluido de mas barniz, á no ser que se haya retocado mucho sobre seco, que en tal caso se le dará otra mano muy ligera y tirada. Con este barniz puede quedar mejor la pintura á una mano sola, teniendo el cuidado de gastar el color muy espeso y abundante, y como suele decirse á mucha pasta y fuerza de unidor, porque de otra manera con lo terso del barniz se escurre y destria el color, dejando entrever el fondo del lienzo.

BARNIZ PARA DAR SOBRE EL DIBUJO: Se compone muy facilmente derritiendo á lumbre muy mansa, puesto todo en un puchero vidriado, una porcion, por ejemplo seis onzas, de goma elemi escogida la mas pura y blanca, con lo doble de su peso de agua rás blanco del que llaman de Marsella, de tal modo que cubra dos dedos por lo menos á la goma, meneándolo con un palito limpio con todo cuidado en la dicha lumbre mansa, é igual, por lo que será lo mas acertado hacerlo en el baño de María, pues de otra manera se coloraria sin falta el barniz, el que debe salir tan blanco y trasparente como el aceite clarificado. Cuando esté ya todo derretido se tapará y dejará reposar por una hora, despues de la que se decantará con cuidado dejando el pósito que haya hecho, y pondrá luego en una botella si se quiere al sereno para que acabe de clarificarse; advertido que cuanto mas viejo mejor y mas claro será. Si está espeso que no pueda absolutamente correr, con calentarlo suavemente y añadirle agua rás se le habra remediado; y si claro añadiéndole goma.

DE LAS COPIAS AL ACEITE.

MODO DE IMITAR LAS TINTAS, EMPASTARLAS, Y UNIRLAS ENTRE SÍ: Para facilitarse el copiante la práctica en el manejo del color, ó sea el modo especial de gastar y emplear su pasta, no deben ser sus primeras copias de colorido, ó tintas de todas clases, pues que en esto multiplicaria dificultades, que juntas le serian de dificil solucion; debe empezar pues por gastar tintas de claro obscuro, ya copiandolas del original que las tenga, ya haciendolas á su gusto como de piedra, bronce, iguales, ó de una sola en cada original, copiando con ellas un estremo ó tal vez figura entera del modelo, si de estas tintas no tiene original: la primera de ellas siendo de piedra, la hará con blanco levemente teñido de ocre claro, la segunda con esta misma, añadiendole un poco de ocre y una levísima punta de negro, la tercera con esta misma y un tanto de ocre obscuro y mas negro, continuando asi hasta formar seis de todas ellas, rebajandolas gradualmente, y añadiendoles á las dos últimas un poquito de ocre quemado ó Siena para suavizar lo ágrio del negro, y con esto se tendrán las cuatro generales, y la del claro para toques de luz, con la del obscuro para los mayores rebajos y esbatimentos. Si la copia es del original considere antes de que colores se compone cada tinta, y tomandolos con la punta del cuchillo, los mezclará, y formará con el mismo sus tintas en el centro de la paleta, haciendo con parte de ellas puestas á la punta del cuchillo, su comparacion, y acercandolas al original verá si lo imita, y sino ver que color debe añadirles, hasta apurarlas del todo y dejarlas igualísimas, advertido que es mejor sean un tanto mas hermosas que las del original, por lo que se apagan dichas tintas al unirlas entre sí, y lo poco que se debilitan; debiendo tambien considerar lo que con el trascurso de los años habrán ellas subido y variado en el original.

Asi dispuestas las tintas, perfilará con pincel de punta ante todo la copia, empleando para ello su cuarta tinta, y aun será mejor perfilar únicamente aquel pedazo que tenga que con-

cluir de una vez; luego tomando un pincel de empastar, esto es sin punta, y bastante pelo acomodado á las plazas de lo que pinte, empastará ó colocará en su lugar, empezando por el mayor claro, y sucesivamente una despues de otra, las tintas, hasta la última, cada una en su lugar no escediendose en nada de él, limpiando ó mudando su pincel al pasar de una á otra. Para unirlas ya un tanto, al tiempo de empastar, se cruzarán, y entrarán la una á la otra su inmediata con el mismo pincel y con limpieza, lo que baste para unirlas despues; y asi prosiguiendo procúrese no estropear ó destruir el dibujo, antes guárdese fielmente con las plazas del color, evitando el mojar el pincel, y aclarar la tinta en cuanto pueda correr, aunque mas difícil sea el empastar de este modo y unir el color, pues que en todos sentidos es perjudicial el gastarlo muy aceitado.

Con este cuidado, metidas y colocadas en su lugar las tintas, se tómará el unidor, ó si es el color muy duro un pincel fofo, ó brochita muy suave y suelta de pelo, y con una ú otra pasando y cruzando á todas direcciones muy ligeramente sobre el color, uniendolo y pastandolo asi con limpieza y soltura hasta quedar aprocsimado al original, se hará lo mismo en el desperfilar ó batir en el campo los contornos, que deben siempre en esta pintura quedar mas ó menos embeirados con el campo ó color que tenga inmediato, lo que principalmente nos da la suavidad y hermosura propia de esta clase de pintura.

En este estado se reconocerá parte por parte, y repasará la copia, animando sobre todo los claros que se habrán amortiguado con el unirlos á las demas tintas; hágase lo propio en los obscuros uniendolos seguidamente con toda suavidad con pincel ó unidor, y en teniendolo ya ajustado al original, se dejará, pues que el demasiado y nimio esmero, es perjudicial, por cansar el gusto del copiante, y habituarlo á escrupulosas nimiedades, como son lo terso, liso y muy relamido del color, y demas insignificantes empeños en esta pintura, en que principalmente debe atenderse al franco y despejado manejo, y verdadero claro obscuro y colorido, despreciando todo lo demas que podria desviarnos de estas importantes mácsimas.

Si se quiere hacer de segunda mano la copia, despues de seca la primera, se seguir á paraello la misma marcha, empezando de nuevo á empastar sobre el primer bosquejo, ó tambien

(y facilita mucho el trabajo por la suavidad con que corre el color ,) untando lo que se haya de pintar de aquella vez con el barniz dicho de agua ras , agregandole una tercera parte de aceite de nueces , y dándolo á la copia muy tirado , pintar seguidamente sobre ella. Con esta práctica uniendose el color á lo craso y mordiente del aceite , se deja cargar y gastar muy bellamente , y queda mas lustroso para despues de seco.

Al entrar en el colorido , procurará empezar por lo mas facil , y de mayor tamaño y plazas , de color seguido , y menos variado ó complicado , y mas hermoso ; por ejemplo una cabeza de alto tamaño de jóven , ó sino muger de brillante color, y estudiando antes para si solo los colores que en cada una de las tintas pueden entrar , pastar estas luego , ajustarlas al original , y colocarlas en la paleta del modo que llevamos dicho en el claro obscuro , haciendolas tambien á cada una en su clase un tanto mas vivas , por las razones alli dadas. A mas de las tintas que vea en el original , hágase una llamada de perfilar para las carnes , compuesta de carmin y ocre obscuro , y aun parte de vermellon , si es el colorido muy hermoso : con ella se pasarán todos los contornos de carnes , y estos adquiririán al desperfilarse aquel transparente rosado tan propio de su naturaleza.

Deben tambien hacerse en el ólio las tintas de los frescores, á mas de las cuatro generales en cada tono de carnes : se hacen tomando de la segunda tinta una porcion , y añadiendole un poco de carmin y vermellon , y de esta separando la mitad, añadirle un tanto mas de los mismos , y haciendo últimamente otra de vermellon y carmin cuasi puros , se tendrán las tres de los frescores , las que se aplicarán á sus debidos lugares , segun se vea en el original.

Es aqui digna de atencion la práctica facil y magistral de hacer el pelo , nubes , humo , y demas cuerpos fofos , ó que tengan aire entre sí.

El pelo se hará marcando con su propio color las principales plazas del claro y obscuro, desperfilandolo hasta perderlo con el campo , ó fondo del cuadro segun su naturaleza ; y luego despues con un pincel suelto y abierto de pelo , ligeramente cargado de color , darle algunas como escapadas de claro en su lugar , y otras de obscuro en el propio ; y asi se deja suelto y flojo mucho mas que si se definiera cada pelo de por sí con pin-

cel de punta, lo que lo haria duro, y semejante al esparto ó cerdas.

Las nubes despues de empastadas, se golpearán siguiendo el mismo mecanismo en sus claros y obscuros, pero con pincel algo mas unido de pelo, dejando las tintas bien unidas.

Los árboles se mancharán ante todo, á imitacion de los cabellos, en sus principales masas de claros y obscuros, guardando la variedad de coloridos en sus copas; y estas se harán en masa sin señalarles los follages; luego estos, ó sobre tierno, ó seco se harán de sus propias tintas, guardando la mancha principal de la copa, poniendo las hojas agrupaditas, con gracia y ligereza: se harán primero las que van bajo ó están posteriores á él, luego las que se le sobreponen, y asi hasta las primeras y mas relevadas de los claros.

OBSERVACIONES EN EL COLORIDO DE LAS CARNES.

El detenido ecsamen de los buenos originales enseñará de principio la variedad de los coloridos, ó tonos en carnes, y ropas que imitando á la naturaleza, nos dan aquella dulce variedad en que tanto se deleita la vista cuando no escede los límites del buen gusto. Por la gran multiplicidad de ellos no podrémos dar mas que unos generales documentos para cada tono, y por su parte podrá tambien el colorista, segun lo que haya visto en el natural y buenos originales, modificar y apropiar á su intento las diversas y tan variadas tintas. Se darán ante todo los distintos tonos de carnes, y luego sus frescores y tintas, con las variaciones que sufren, ya en el colorido del natural, ya por la luz en los rebajos, esbatimentos, y reflejos.

COLORIDO HERMOSO: Forman en este la basa de su color local, ó tinta general el blanco, carmin, y muy poco vermellon, y las demas se rebajan bajo este pie.

COLORIDO COMUN: El mas general colorido en las carnes, es el que se compone de uno de los tres amarillos de Nápoles, Hornaza, ó Masicot con parte de carmin y vermellon segun su tono.

COLORIDOS ESTRAÑOS: Al tenor de este último pueden rebajarse estos coloridos hasta el de un tostado labrador, mezclando al blanco en lugar del amarillo de Nápoles, el ocre cla-

ro ú obscuro en mas ó menos cantidad ; para el color mas moreno , el obscuro en mas cantidad ; para otro aun mas moreno , el quemado de Siena , rebajandole del carmin y vermellon todo lo que mas se le añada de obscuridad con el ocre para la tinta general. En fin en todas las carnes que no sean de un colorido muy blanco y hermoso , como en niños y mugeres , procúrese gastar los ocres con libertad , pues siempre es su tono grato á la vista.

Estos coloridos aun respectivamente cada uno en su tinta general, no son constantes en un sujeto, pues se inmutan notablemente por las pasiones , ya tomando un color mas blanco y amarillento , ya mas sanguíneo , ó encendido ; asi à cada una de las dichas tintas se agregará en cada caso , y especialmente á la general los colores que siguen : para la palidéz en un susto ó desmayo , y demas que la requieran , se le añadirá mas del blanzo ó amarillo constitutivo de aquel tono de carne , y se le quitarán los rojos especialmente el vermellon : para lo cardeno de la muerte , los mismos ocres , y negros con mas blanco , y en lo que en vida de la figura habian de ser frescores , con el blanco y negro solos , y una levísima punta de carmin , se hara este cardeno ó leve amoratado de la muerte.

Sentados estos principios por lo que hace relacion á las tintas generales de las carnes , debe entenderse tambien que se inmutan , participando mas del rojo, por estar mas aglomerada alli la sangre en algunos puntos particulares del cuerpo , por ejemplo en todas sus articulaciones , en pies y manos , y mas en sus estremos ; tambien en la junta de la clavícula , y oyuelo de la garganta , pezones de los pechos , vientre , y genitales. En el rostro muda en los sobrecejos , parpados , y mas en el superior , orejas , y mas en su parte alta , y nariz desde su caballete en aumento hasta su punta y ventanas ; en las megillas de un modo definido y suave ; en los labios es mas visible ; y en la barba , y eminencia ó nuez de la garganta levemente apuntado; de un modo mas natural y dulce en todos ellos.

Por la mayor cantidad de sangre que circula ó acude á los dichos puntos del cuerpo , toman ellos un punto mas vivo ó encendido de color , que conocemos bajo el nombre general de frescores.

En los parages del cuerpo mas inmediatos á los huesos , se

trasluce el color de ellos, por la transparencia de la carne que alli está en poco grueso, y dá por lo tanto una tinta que blanquea siendo las carnes comunes, y azulea siendo muy hermosas como se vé en la frente, canillas, y demas.

Tambien en los parages donde pueda traslucirse la sangre en sus venas, toma un aspecto de azúl morado claro, como en ellas y las sienes.

La grasa y humedad, en los parages que está muy inmediata á la piel, hace verdear el cutis, sobre todo si es el color de él algo delicado, y no muy blanco, como se vé en la garganta, riñones, y demas parages cargados de la dicha gordura.

En general el colorido del hombre participa mas de los ocres y vermellon ó almagar, que el de la muger; siempre mas blanco y moderadamente azulado, ó verdoso en sus medias tintas.

Las sombras y adumbraciones seguirán en toda la figura la armonía y tono general de color, esto es que si el todo de ella es rojiza, debe tambien serlo su sombra ó adumbracion.

Vistas las reflecciones en el colorido de todas las partes del cuerpo segun es en sí, veamos ya las modificaciones que padece por los distintos modos y grados en que recibe la luz.

COLORIDO DE REFLECSION: En las carnes esbatimentapas y adumbradas de reflecsion, se harán sus claros de blanco y negro de carbon, en el grado de la obscuridad que pidiere el caso, y quebrarán estas tintas con un poco de ocre claro y vermellon; se hará seguidamente otra mas rosada que la rebaje un punto, aumentandola de rojo en los frescores, y rebajando las demas con los ocres, negro, y carmin hasta llegar á los obscuros; de este modo se consigue un colorido propio en su clase y hermoso, advertido en estos rebajos esbatimentados, que por adumbrarse de sola reflecsion, los claros deben colocarse donde siendo la luz directa debian estar los obscuros, y estos en á lugar de los claros.

COLORIDO REBAJADO: Cuando el colorido está, ó parece mas obscuro, no por razon de esbatimento, sino por escasez de luz, se rebajará en su clase añadiendole á todas sus tintas, á proporcion del punto de su rebajo, el negro con muy poco de Siena.

COLORIDO PARA LAS CARNES Y FIGURÁS EN LOS ULTIMOS TÉRMINOS: En los lejos ó últimos términos del cua-

dro, la figura toda participará del colorido de aquel término en que esté situada, el que modificará su color local, y endulzará, emboirandolos sus obscuros; asi será la regla mas constante añadir al color local ó natural de la figura la tinta del aire modificado por el tono que en aquel término tenga, siguiendo esta misma regla que es la única é infalible para conservar la acordancia en un cuadro.

Adviértase que para cada tinta, tanto en las dichas, como en las que vamos á dar, no se ha fijado la cantidad en que debe emplearse el color, por ser esto poco menos que imposible, y depender totalmente del gusto y direccion del colorista, que no le faltarán cuando venga el caso de tener que hacerlas por sí solo, esto es cuando pinte de invencion, y despues que por el estudio é imitacion de los buenos autores haya adquirido este gusto regulador y delicado. En cada uno de los tonos dichos, ropas, y demas que vamos á ver, se da por sentado que deben hacerse las seis dichas tintas que medían en todo cuerpo desde la primera de luz, bajando por todas ellas, hasta la última del mayor obscuro.

COLORIDO DE LOS ROPAGES.

Estos son susceptibles de todos colores, ya puros, ya en mezcla; hablarémos de los primeros, y de ellos puede inducirse lo concerniente á los de tintas quebradas en todos tonos.

ROPAJES BLANCOS: El saber hermanar el brillo, diafanidad y delicadeza de estas tintas con el tono del cuadro, y efecto de ellas en su claro obscuro, en estos y los negros, es de la mayor dificultad, y puede darse el título de práctico inteligente al que sepa triunfar de estos inconvenientes. No tienen estas ropas mas variacion que ser en sus cualidades de lino, seda, ó lana. En las de lino se rebajan sus tintas con el negro de carbon, castrándole en la tercera y cuarta lo azulado de él con el ocre obscuro, y asi gradualmente hasta la última. Si es de seda se mezclará al blanco una leve cantidad de aquel color en que ella despunte que son varios, pues nunca es blanca del todo; así bajará por todos ellos con el propio color, y los negros, y ocres en sus casos. Siendo de lana se acompañará el blanco con una punta de ocre claro ú

obscuro, porque tienden siempre estos á amarillos, y con ellos y el negro se continuará hasta la última. Cualquiera que sea su cualidad, siendo muy blancos, participan mas que los otros del color del acuerdo, ó tono general, especialmente en su segunda tinta. En los reflejos son estos ropages muy variados, y los tendrán siempre segun la intensidad, y grado del color que tengan mas cercano, bien observado todo esto.

En un cuadro de composicion estará todo ropaje blanco bastante rebajado en su tono segun el lugar, luz, é importancia que en ella tenga.

ROPAGES AMARILLOS: Varian estos en escarolados, azufrados, gamuzados, y naranjados. Los primeros se harán con el amarillo de cromo en los claros, y el ocre claro, obscuro, ó de Siena mezclados con él, y el negro en las tintas por su órden hasta la última, haciendose mas ó menos intenso con la menor ó mayor cantidad de albayalde que se le agregue. Siendo verdoso como de azufre ó limon, se le mezclará á la segunda y tercera tinta del antecedente una levísima cantidad de cobalto, ó tambien merlino. Para el gamuzado ó anteado, basta el ocre claro para la primera tinta, con el blanco proporcionado á su intensidad; en la segunda el ocre claro; en la tercera el obscuro, y en la cuarta este con algo de Siena y negro; y asi siguiendo por las demas. Mas si hubiese de ser naranjado, se hará muy bien este color, añadiendo á los dichos ocres una porcion de vermellon, cargandolo en las últimas tintas del almagar ú ocre de Sieua, con una punta de carmin.

ROPAGES ENCARNADOS: Estos por ser de una mediana viveza, armonizan con todos los colores, si mayormente se acompañan del amarillo que rara vez dejan de tenerlo: son ó de color de fuego, ó nacarados. El primero se obtiene con el vermellon, carmin, y el amarillo de cromo claro en las luces; luego el vermellon y carmin puros por grados, obscureciendólos con el negro de hueso y Siena en los obscuros. En los nacarados se seguirá lo mismo que en el antecedente, dandoles en los claros en lugar del amarillo el blanco, cargando mas el carmin en los obscuros. Por este mismo estilo se hará la escarlata, dando al carmin puro el amarillo de cromo mas ó menos intenso; y la púrpura con el carmin y blanco, aclarando con el mismo este y demas encarnados, cuando venga el caso.

ROPAGES AZULES: Se harán todos con el aceite el mas claro y descolorado posible, y se emplearán sus tonos claros como de cobalto, ó merlino aclarado por albayalde, en los parages iluminados, y el mas obscuro de merlino en los mas adumbrados. El claro siéndolo mucho, se hará en las luces con cobalto y blanco en la tinta primera, en la general con este solo, y en las demas gradualmente con este y el merlino, y parte de negro en las últimas. En sus claros recibe reflejos de los demas cuerpos vecinos mas obscuros é intensos, y en los obscuros los envia á los demas, tiñendolos de su color. Si ha de ser obscuro el azúl, no hay mas que emplear en sus tintas el blanco, merlino, y negro graduados al punto que se quiera segun el término y golpe de luz de los ropages. Los obscuros los dulcifica admirablemente el carmin bueno, que rara vez dejará de acompañarlos. Para gastar unos y otros, no se olviden las prevenciones dadas en el merlino y carmin.

ROPAGES MORADOS: Estos se harán todos con el carmin ó laca y el merlino, siendo obscuros; y si claros, con los mismos y el cobalto, ó en su lugar el merlino aclarado por el albayalde, y con estos en mas ó menos cantidad se harán mas ó menos violados. Tambien con el negro de humo y carmin se hace un morado bajo, útil para las ropas vastas, y rebajos.

ROPAGES VERDES: Se harán estos en fin con toda variedad y hermosura, agregando los distintos amarillos á los azules, por ejemplo el cromo, cobalto, ó merlino para los mas hermosos. Varian tanto, que mas facil es hallarlos en la paleta con las repetidas mezclas, que el esplicarlos. Todos ellos se aclaran y pierden su vigor con el albayalde: en los obscuros, y en especial de primeros términos, se les aocmpañará con muy buen écsito el Siena con apenas negro mas que en los últimos rebajos.

ROPAGES CAMBIANTES: Se dicen cambiantes aquellas ropas que en sus claros dan un color distinto del local ó general de ellas, y son las que siguen. Las amarillas que se cambiarán tocando sus claros con un azuladito claro, que es muy precioso. Las carminadas claras, tocadas con azúl, ó amarillo claro á proporcion. Los azules con carmin y blanco, y aun con mas variedad con amarillo claro de ocre el mejor; pues con otro mas vivo verdearia al unirse, aunque se trabajase con toda limpie-

za. El morado con el amarillo claro. El verde con el mismo amarillo. El encarnado, ó rojo, y morado tambien con el amarillo claro. Estos son los principales, y que pueden dar á todo cuadro la mayor variedad y hermosura en sus ropages, si bien que todos ellos son dificiles de sacar con limpieza, por el gran cuidado que se requiere al unir los claros con las medias tintas, las que siendo de distinto color, y en algunos muy opuesto, requiere cierta práctica el hacerlo con tal suavidad, que no altere el color, de modo que resulte de ello una tercera tinta, la que quitaria la hermosura propia del cambiante.

Con lo dicho para cada color y tinta detalladamente habrá lo bastante, (supuesta la atencion del colorista á los buenos originales) para ponerle en estado de empezar por sí solo á colorir algunas de sus composiciones, ensayandose por partes, ú objetos aislados, y de distinta naturaleza y tintas, en carnes, ropas, y demas como utensilios, y muebles de todas clases; pues todo merece estudiarse con atencion; y luego amaestrado ya en la imitacion de todos, y sus alteraciones, guardando en ello la misma práctica, para tomarles el color, que se dijo para las copias, se pasará á emprender algun retrato, los que por el mayor esmero que ecsigen en su dibujo y colorido, y estar su perfeccion mas al alcance de todos, lo inducirá á emplear este mismo esmero y atencion suma en las demas obras y copias del natural; de lo que adquirirá aquel hábito de seguir totalmente la naturaleza en su colorido, que debe fijar toda nuestra atencion, y evitará con esto el caer en aquel mal gusto amanerado, ó sistema fijo de colorido que adquieren los que se dedican únicamente á cuadros de una escuela, en desprecio de la naturaleza que es la madre de todas ellas.

Despues de estos ensayos, llegado ya el caso de emprender el colorido en la combinacion de las varias partes de que se compone el cuadro, se atenderá, para salir victorioso de él y sus infinitas dificultades, á lo que sobre todo el colorido en general se dijo en el tratado de él, y su introduccion; en cuyos tratados están todas sus teorías conformes á la naturaleza misma, igualmente que su parte práctica lo está para imitarla, á las macsimas y práctica de los mejores coloristas de todas escuelas, que mas en él se han distinguido.

OBSERVACIONES PARA PINTAR DE PROPIO CAUDAL, Ó INVENCION.

Habiendo ya tocado al término de lo que hay que enseñar en el arte, en cuanto está sujeto á preceptos positivos, supuesto que por la constante observacion de los mejores Autores habrá adquirido en el total del arte una facilidad práctica, nada nos queda ya que enseñar, y solo debe fijarse la atencion á las siguientes observaciones: 1.° debe el Pintor por sí solo ir ensayando todas las lecciones hasta aqui dadas, y en especial las concernientes á la invencion, composicion, espresion y colorido, conservando fijos en la memoria sus preceptos, en cuanto forman la parte mas sublime, ó ideal del arte, esmerandose en cada una de ellas, y consultando en lo que sea superior á sus alcances las obras de los mas clásicos Autores, y luego á la naturaleza, bien persuadido de que ellos y esta son como la gran enciclopédia del arte, y á la que incesantemente deberá acudir para solventar sus dudas. 2.° Recapitulando y reasumiendo, despues de bien penetrados y practicados todos los dichos documentos prácticos, atendiendo á ellos y siguiendo su natural propension y genio, vaya pintando de invencion, ejercitando en cada parte las reglas dadas, hasta adquirir en ellas la belleza, entresacando de la naturaleza, y cuanto bueno haya visto, valido de su genio y gusto, ya formado en esta ocasion. 3.° Estando dotado de una disposicion regular, debe procurar esceder ó modificar segun su gusto la manera ó método de pintar á que se hubiese de principio sujetado, no pintando por el esclusivo gusto de su maestro ó escuela, sino formandose su práctica y gusto particular, y dejar correr á rienda suelta el genio ó disposicion natural, buscando y aprovechandose de su innata propension, y secundandola, sin esceder los preceptos fundamentales del arte, lo que lo conducirá, á poco que sea su genio, al último grado de perfeccion y originalidad, con la que se hará distinguir en sus obras, formandose como vemos en los mas clasicos Autores, una casta particular. 4.° Como no todos están dotados de esta feliz disposicion y genio con que poder lucirse en la parte de invencion ú originalidad, les queda á estos tales el recurso de los cuadros y láminas de buena composicion,

para imitarlos en todo ó parte, acomodandolo, variandolo, y añadiendole ó quitandole segun su gusto é intento. En esta parte no deja de haber su mérito, y nos acercamos ya con ella bien desempeñada á lo elevado de la invencion: Veamos pues el modo de lograr en ella un resultado feliz.

MODO DE ESCOGER DE VARIAS COMPOSICIONES, Y ADAPTAR SUS PARTES Á UN CUADRO DE INVENCION: Al que no tenga bastante caudal para inventar en toda la estension del nombre, y aun al que lo tenga, tomandolo como el primer ensayo de invencion, le son de ilimitado provecho los ya dichos cuadros y estampas de los buenos Autores, para escoger de cada uno aquello que mejor tuviera y mas se acomodara al intento de su composicion, pudiendo elegir de uno por ejemplo la armoniosa composicion, de otro la energía de las actitudes y belleza de sus contornos, de otro la direccion y graduacion de las luces y sombras, ó belleza, frescura y armonía de colorido, y asi de los demas, arreglandolo y acordandolo todo de tal manera, y con tan buen gusto y direccion, que variando las luces y trages solamente, ayudandose para el mayor acierto del maniqui, en una palabra, poniendolo todo en un mismo punto y altura de vista y bajo una misma direccion de luz, no habiendo olvidado en todo ello los preceptos de composicion y espresion, colorido y su belleza, será con esto solo acreedor al título de inventor, si en ello sale lucido; y si á mas abundamiento suple de su caudal algunos adherentes ó figuras, será suya ya del todo esta composicion, y merecerá por lo tanto el título de original. Tambien puede tomarse de otro cuadro el sistema total de claro obscuro, colocacion de figuras, y sus grupos, y gradaciones entre ellos, contraposicion, gusto, y tono de colorido, estudiando despues los estremos y ropas por el natural, añadiendo á su gusto algunas figuras y adornos en armonía con lo demas, cuya práctica no se han desdeñado de seguir algunas veces aun los primeros ingenios del arte.

Todo lo dicho supone componerse la historia de trozos de distintos cuadros ú originales coloridos, pues cuando son los dichos trozos estampas, dibujos, ó tal vez apuntaciones de ellos, habrá siempre que suplir en ambos los mayores golpes de luz con el colorido: En la primera parte, ó sea sus primeros golpes de luz, hay algunas estampas, mayormente las buenas litogra-

fias del dia, que no dejan que desear; por lo que son en su clase unos perfectos originales; mas no son estas muy comunes, y para suplir estos golpes el dibujante, considere en que luz está situado el objeto, y en que punto de vista, y con cual fuerza debe tenerla, atendido el mismo: esto no le será difícil, habiendo dibujado lo que se supone en el natural, del que habrá adquirido una completa y segura práctica en ello: mas si se le ofreciera alguna duda, no deje de ponerlo por el natural ó maniquí, en aquella situacion y luz, dándole esta en sus primeros golpes segun en él se le presente.

En lo tocante á la parte del colorido, elegirá primero el tono que deba tener su cuadro, y luego segun esplicamos en el tratado del colorido, se dará este á todas sus partes, con toda atencion á su armonía y belleza, cargando á la figura ó héroe del cuadro, la que en su clase le competa, segun ya se dijo al tratar de la belleza, atendiendo á que todas las demas á su respeto le estén rebajadas gradualmente, y en general buscando en todo lo restante la juiciosa variedad.

De todos modos antes de concluir su obra, original ó copia, cuando nada tenga ya por su parte que mejorar en ella, será del caso la manifieste á algunos inteligentes de quienes puede esperar le indicarán con franqueza cuanto tenga que corregir, y asi sobre ella y el total del cuadro raciocinnado juntos, y dando su razon de ciencia, modifique lo que por la conviccion de sus razones le parezca necesitarlo: esto es de toda necesidad, pues de otra manera el amor propio por una parte, aun cuando no la falta de conocimientos en el arte, y por otra la fuerza del hábito en ver siempre el mismo cuadro, le hará imperceptibles los defectos, siendo mayormente no muy considerables.

Tambien cuando le falten los dichos inteligentes, ó no tenga en ellos confianza y amistad bastante para esperar que harán franca y juiciosamente el ecsámen de su cuadro, déjelo de ver luego de concluido, olvidandolo totalmente por el tiempo de un mes ó mas si es posible; ecsamínelo luego de nuevo con toda detencion, y notará indudablemente en él lo que se le hubiera escapado la vez primera; enmiéndelo pues luego con detencion, y antes que se familiarize otra vez con sus defectos.

No teniendo tiempo de practicar una ó las dos dichas diligen-

cias, y aun sin escluir estas, antes de ellas será muy del caso para buscar por sí mismo lo susceptible de correccion, presentarlo de un modo nuevo á nuestros ojos, ya volviendolo de arriba abajo, y ecsaminandolo detenidamente en este estado, ó ya principalmente mirandolo por espejo, el que con representarlo al lado contrario le dará un nuevo aspecto, bajo el cual no podrémos á primera vista dejar de ver cuanto en él disuene.

Y últimamente, cuando ya concluido á toda satisfaccion de pintor, se dejará el cuadro en parage ventilado para que se seque y desvanezca en él la crasitud del aceite, se embaire y cueza, como se dice en pintura, el cuadro por espacio de un mes ó mas, despues de lo que se le lavará muy bien con agua clara por esponja fina, y de ella enjuto, se le dará el barniz, si se quiere aun mas brillante, (de elemi y agua ras) muy tirado, é igual para unir los chupados, ó rebebidos de los retoques, si se le dió ya barniz al lienzo despues de dibujado, pues si no se hizo esto, será el mejor barniz, por menos ofensivo y mas facil de quitarsele al cuadro lavandolo con agua tibia, el de una clara de huevo batida con cuchara ó pincel incorporandole antes de ello una copa de aguardiente bueno en que se haya disuelto de antemano una porcion, igual á una almendra, de azucar piedra, y cuando ya batido todo esté bien incorporado, podrá dársele al cuadro muy tirado, mas con la prevencion en verano de darlo en parage muy fresco, de otra manera está espuesto á quedar coagulado, en cuyo caso, y cuando enteramente quiera quitarsele al cuadro, se lavará muy bien en agua clara, y aun mejor si es tibia, y con él saltará todo lo sucio del mismo, y quedará en disposicion de barnizarse luego con este mismo ú otro, quedando notablemente mejorado ó restaurado.

Despues de hechos algunos ensayos en la invencion y composicion por el último dicho medio, y salido felizmente de ello, emprenderémos algun cuadro dejando totalmente á nuestro cargo estas dos partes, y es ello el último empeño del arte á que llamamos pintar de toda originalidad: para esto á mas de los conocimientos dados, son precisos otros no dependientes del arte, sino de otras ciencias y ramos de literatura, y á cuyos tratados especiales es preciso acudir para completar nuestra instruccion; indicarémos pues estos últimos estudios remitiendo al estudioso

para ellos á los autores que en cada uno escribieron mas adecuadamente al arte.

CONOCIMIENTOS Y ESTUDIOS NECESARIOS EN EL INVENTOR.

Con la sola reflecsion de que en el vivo lenguage de sus obras habla el inventor al público, y esto en todas materias por la multiplicidad de estremos que abraza su profesion, conocerá que cual el escritor necesita un fondo de conocimientos ecsactísimos en todas aquellas materias que abraza su profesion, y los que de no tenerlos pueden dejar en un todo deslucidas sus mas brillantes producciones. A haberse de antemano adornado con estos curiosos é indispensables conocimientos, ó estudios, no nos hubieran algunos profesores, y aun autores de primera nota dejado que lamentar algunos errores en sus obras, en notable menoscabo de ellas. Estando instruidos en historia natural, no caerémos nunca en el despropósito de presentar en un mismo cuadro ó país, árboles por egemplo, animales, y otros objetos, de distintos y muy remotos paises, ni figuras de diversas naciones sin la raza y carácter especial de cada una; ni radicados en la historia de las naciones, pondrémos tampoco adornos ni accesorios algunos en toda composicion que estén en contradiccion manifiesta con el estado de civilizacion, adelantos, y gusto de aquella edad ó nacion en que suponemos el lance histórico que ella represente; y en fin prácticos del todo en la Fisiología, evitarémos el presentar aquellos visajes estravagantes y ridículos que al querer marcar una espresion forma indispensablemente el que á las reglas de ella no se atenga. Es pues indispensable al adelantado discípulo, antes de determinarse á pintar de invencion, hacer un mas que mediano estudio sobre las materias que vamos á indicar, señalando el autor, ó autores por los que debe verificarlo.

Se hará este estudio por su órden, y con sumo descanso, tomandose como por via de diversion una leccion diaria, y aun lo mejor en hora de descanso, (pues no pasa de un mero trabajo de memoria,) no pasando á otra materia antes de concluida la antecedente, y aun para facilitarlo y ordenarlo mas, se podrán hacer ciertos apuntes en órden alfabético, los que ayudando de principio la memoria, formarán para lo sucesivo

un compendio manual y ordenado de todos ellos.

Bajo este método, y en el órden siguiente podrán estudiarse primero la Mitología, ó historia de los Dioses de la gentilidad que es la parte mas necesaria á todo pintor histórico, por el Teatro de los Dioses, ó varias otras Mitologias que al efecto han salido hasta nuestros dias.

2.° Geografia en compendio, por el de Florez, ú otros muchos, claros y metódicos autores de ella.

3.° Historia natural por Bufon, y en especial la del género humano por J. J. Virey, pues es muy indispensable tambien, ambas en compendio.

4.° Historia profana, universal, y particular antigua y moderna, en lo concerniente á sus trages y costumbres en especial; la primera por Anquetil ó Segur por ejemplo, y las demas por aquel autor mas ecsacto, verídico, y minucioso que se pueda haber, prefiriéndose en ambas la que tenga láminas, para la parte demostrativa en trages y adornos de toda clase.

5.° Historia sagrada por la Biblia entera, y traduccion del P. Scio; á saber por la de la ley antigua, el viejo ó testamento, y por la moderna, ó vidas y hechos de Jesucristo y los Apóstoles, el nuevo, ambos comprehendidos en la misma; y luego para los hechos y vidas de los Santos posteriores, nos valdiémos del Flos-Sanctorum de Ribadeneira, con alguna noticia de historia eclesiástica.

6.° Se tomarán tambien algunos conocimientos de óptica, especialmente aplicada á la perspectiva, para el radical fundamento de esta.

7.° El arte fisionómico, aunque equivoco y nada general, puede tambien servir de gran ayuda para espresar el carácter habitual, y genio especial de cada figura, estudiandolo por el Porta, ó el moderno Gall, ayudandolo de la propia y continuada observacion en el natural vivo.

8.° No se descuide en manera alguna el hacer sus contínuas y profundas investigaciones en la anatomía especialmente fisiológica, esto es osteologia y miologia comparadas, la que le enseñará el modo especial de obrar las partes todas del cuerpo, juntas y separadas al ejercer las diferentes actitudes y pasiones todas, para verificarlo de un modo inequívoco en todas razas, y sus edades y secsos.

9.° Ultimamente tomará algunos conocimientos químicos sobre los colores, con las causas y remedios de las imutaciones todas que por varios agentes ó circunstancias pueden recibir.

Podrán estos estudios parecer escesivos á algunos indolentes, mas no por esto son menos indispensables á todo buen artista, al paso que de ninguna dificultad en el adquirirlos con solos los autores y método dicho, cuyo estudio es el mas delicioso y ameno por otra parte en cada una de sus ramos.

DE LA GRACIA Y BUEN GUSTO EN LA PINTURA.

Aunque se ha dicho cuanto pueda conducir á la belleza dando para ello los mas ecsactos y positivos documentos, no podemos por ello relevarnos de la incumbencia en este lugar del tratado de la gracia, por mas que á primera vista pueda aparecer que va á darse una repeticion de lo dicho sobre la belleza en cada capítulo particular; no obstante no será asi.

Es muy distinta la gracia de la belleza, que solo es de ella una parte, aunque en el sentido y origen que á ella damos, muy esencial: fíjense los ojos sino en cualquier objeto indistintamente, y véase si por sola su belleza hallamos gracia en él; no será asi seguramente.

¿Que es pues la gracia en pintura?: Los mejores Autores no se han atrevido á definirla, la han unicamente esplicado de varios modos, conviniendo todos esencialmente en que es un oculto primor en el cual agradablemente se deleytan los ojos, y el entendimiento; pero ella está á los alcances de todos, pues aun el mas ignorante en el arte la distingue en sus obras; mas si le preguntamos que es lo que la constituye, nos dirá que aquel encanto, el que tal vez nos mostrará tambien en algunas partes. Analizada pues esta respuesta, nos dice lo mismo que la esplicacion que de ella dan la mayor parte de los Autores; nada pues debemos á estos, que en términos mas escogidos vienen á convenir en aquel no sé que, con que tan vulgarmente se esplica la gracia en el bello secso.

Es óbvio que ella conmueve nuestro ojos agradablemente, lo que no puede ser mas que por un mecanismo particular y material, no puede pues en esta hipótesis ser tan dificil el esplicar su origen ó causas que la producen; lo que si lo será mas,

es el dar preceptos positivos como poder el pintor acertar con ella de un modo fijo y ecsacto; esmerandose no obstante con particularidad en las causas que en la naturaleza vea la producen, se acercará tanto mas á ella.

Veamos ante todo lo que nos sucede al ver por primera vez una composicion en que brille la gracia y buen gusto. La primera impresion que este cuadro nos hará, será fuerte, y tan viva, que nos dejará en una abstraccion de sentidos: en este estado ninguna de sus gracias podrémos detalladamente señalar, cuanto mas buscar lo que en ella la constituye; pero luego que libre el entendimiento de aquel entusiasmo que lo preocupaba haya reflecsionado sobre ella y sus partes, distinguirá insensiblemente las que tengan gracia, y con la preferencia correspondiente entre ellas, todo lo que le hará observar estar ella conforme á las reglas de la belleza en las cuatro partes integrales de la pintura, y que si en algo discrepa de ellas, será esmerandolas; y por consiguiente que lo que no entraña su belleza respectiva, ninguna gracia tampoco contendrá por sí sola, aunque en la armonía con las demas pueda tenerla.

Esta sola belleza en cada parte de por sí ó en el conjunto, verá que no por sí sola constituye la gracia, que es no obstante una parte esencial de ella, sino que observandola mas detenidamente, notará que á ella se reune todo lo que puede presentarnosla de un modo el mas agradable. Esto vimos en el tratado de la belleza que consistia, insiguiendo la misma, en marcarla con toda la sencillez y variedad moderada de formas, á la que añadirémos ahora la misma en claro obscuro, colorido, espresion, composicion y demas.

En suma la observancia de lo mas gracioso en la naturaleza igualmente que en las producciones del arte nos enseña que el origen, ó causas de la gracia y buen gusto en la pintura, es la belleza presentada de un modo agradable y variado.

No deja no obstante de haber algun gusto particular que en determinado objeto concibe gracia en lo que no está tampoco adornado de lo bello y agradable; mas atiéndase que este es un gusto particular, y tal vez capricho, ó desordenado gusto, procedente de la inecsactitud en el ver, ó estravagancia en el sentir ó pensar; asi que este no debe formar estado, pues en un gusto ciego, del que no sabrá el mismo darnos la razon.

Ultimamente señalando el camino por donde podemos llegar á conseguir la gracia, diremos en general que se acercará á ella, y (á tener un genio dispuesto,) la conseguirá el que ponga en total observancia los documentos dados para la belleza, en cuantas partes la admiten, y hemos esplicado, combinandola de tal modo, que se esprese y fije con la mayor precision y sencillez posible, mudando para ello los medios en cuanto se pueda.

Es lo dicho cuanto puede esplicarse en órden á la gracia; querer reducirla à preceptos particulares, seria empeñarse en huir mas de ella. Unicamente pues el genio feliz, y particular, y esquisito gusto del pintor, podrán hallar el modo especial de descifrarla, mas nunca el de enseñarla por práctica á otros que no tengan el genio y gusto conformes á él.

Para completar en esta parte tan principal la teórica toda de la Pintura, darémos en el tratado siguiente el método y reglas seguras para formarse cada uno por sí solo el gusto en la pintura toda, y luego la competente direccion para juzgar y clasificar toda pintura ó cuadro, dando á este fin unos conocimientos históricos del origen y estado de los adelantos del arte hasta nuestros dias, en las Naciones que lo han cultivado, haciendo particular mencion de los genios que en ella se distinguieron en todas épocas, y dando las notas distintas de su estilo particular, á mas del de su escuela; noticias todas de sumo interés no solo al comun de los profesores y cursantes en esta facultad, sino que tambien á aquel crecido número de aficionados y conocedores en esta noble y bella arte, por los que podemos esperar renacerá al fin el buen gusto por tanto tiempo amortiguado en nuestra Nacion.

MODO DE FORMAR EL GUSTO, JUZGAR Y CLASIFICAR LOS CUADROS.

Reconocidos por precision unos mismos, y por lo tanto fijos y constantes los principios y reglas todas de la belleza en cada una de las partes del dibujo y pintura, atendido por nuestra doctrina el mas seguro origen de ella, no hay parece que dudar deberia el gusto ser universalmente reconocido de un modo uniforme entre todos los profesores de esta noble arte; asi seria efectivamente si todos los talentos fueren iguales entre ellos,

especialmente en su sutilidad y delicadeza de fibra : concibe cada uno distintos grados de belleza en cada cualidad de la pintura, y aun mas se dedica esclusivamente á una de ellas, el claro obscuro por ejemplo, con preferencia á las demas; luego las relaciona y entrelaza de distinto modo para espresar en la práctica el total de la belleza ideal que segun su particular modo de sentir ha concebido; y hé aqui en ello la diversidad de gustos, y en el modo de espresarlos la distincion de estilos, que nos hace como por otros tantos distintos medios, ver copiada la ecsacta naturaleza en las obras de infinito número de Profesores de la mayor celebridad, y que cual los hombres todos por su fisonomía, nos los deja bien distinguibles por este su estilo particular.

Considerandose pues cada uno con iguales facultades intelectuales que todos aquellos profesores que le han precedido, bien instruido en la parte teórica y práctica del arte, de modo que ni la mas mínima dificultad pueda en ella embarazarle, y discurriendo con la mayor detencion segun su libre pero razonado juicio, sobre la belleza en todas las partes del arte, con el mejor modo de combinarlas en su obra, se formará sus macsimas, y segun ellas trabajando irá tomando su método, ó estilo de pintar, salvando sucesivamente los escollos en que vea han dado los demas autores, aunque de nota; de manera que con dejar á un lado todo aquello en que vea se han apartado de la bella naturaleza y buen gusto, escogerá de cada escuela ó autor lo mas adelantado que en él reconozca. Asi en un original de Rembrant, el que no podrá menos de cautivarlo por su tan hermoso como atrevido toque de pincel, y sus animados contrastes en las luces, junto con la armonía de color, seguirá en sus macsimas cada una de estas partes que tan bien supo manejar, por ser las de la belleza, y dejará al mismo tiempo su gusto ó parte ideal en las formas, composiciones, y trajes ridículos de la mayor parte de sus producciones; en una palabra prescindiendo de todas consideraciones de tiempos, escuelas, ó autores, origen y motivos de su gusto, y en especial no dejandose preocupar de la celebridad de autor alguno, escoja con imparcial y razonado juicio lo mejor de cada uno, solo por lo que coincida con la bella naturaleza, no por el nombre de su autor.

Verá de este modo remontarse insensiblemente sobre el co-

mun de los profesores, cuya mayor parte por falta de este estudio en los mejores autores, quedan en su estilo serviles imitadores de su maestro con tal vez todas sus faltas, ó dan en estravagantes al querer pintar segun su gusto no formado aun, á no estar dotados de un genio, y criterio muy singular.

Formará pues el estudioso discípulo su gusto, y casta, ó estilo particular del modo dicho, y con ello asistido de un genio y aplicacion regular, se le contará tal vez entre los clásicos profesores.

Mas ¿como se nos dirá y bajo què reglas podemos distinguir las belle2as, ó defectos particulares de cada autor ó cuadro. Para juzgar de su mérito, ó señalar su autor? Distingamos ante todo estas dos partes; la primera es el objeto del artista ó profesor y conocedor profundo, que busca, y toma solo de cada cuadro lo mejor que contenga, desentendiéndose de lo demas, y lo segundo es el primero y cuasi esclusivo empeño del aficionado ó coleccionista, y es muy recomendable tambien en todo profesor. En ambos supone este ecsamen un conocimiento regular en la parte artística, ó por lo menos unas ideas ecsactas (con especialidad para el primer objeto) en lo ideal y filosófico del arte, por lo que como por su escala medirémos de un modo inequívoco el mérito de todo cuadro, ó señalarémos su autor. Estos dichos conocimientos ó ideas están ya tratados en la primera, y especial segunda parte de esta obra, y no deben por consiguiente repetirse aqui, á mas de que siendo las reglas intrinsecas del arte, no dejará de poseerlas en este estado el pintor; darémos no obstante algunas prevenciones de mucha ayuda, para segun los dichos preceptos, poder mejor juzgar del mérito de un cuadro primeramente, distinguir luego las copias de los originales, y últimamente señalar en cuanto es posible su autor.

REGLAS PARA MEJOR CONOCER Y JUZGAR DEL MÉRITO DE UN CUADRO.

1.° Es necesario ante todo estar dispuesto á no ver en el cuadro que se va á censurar, mas que al mismo cual es en sí, desentendiéndose absolutamente de la fama de su autor, y circunstancias todas en el mismo que pudieran motivar toda infraccion de las reglas del arte, segun las que únicamente y por medio

de un imparcial juicio, debemos esponer sus bellezas, y faltas.

2.° Al ofrecérsenos el cuadro en ecsámen, nos colocarémos á tal distancia, que apenas pueda distinguirse lo que contiene: alli parandonos, se ecsaminará el conjunto de las masas, y la mancha general del claro obscuro, con el tono dominante de su colorido.

3.° Despues de esto acercandonos al mismo, y reconocido el ramo á que pertenece, si es pais por ejemplo, se reunirán todas las reglas del arte aplicables á él, y su respectiva clase de composicion, y ecsaminará si están en él marcadas una por una todas sus macsimas relativas á la invencion, y parte ideal, penetrandose de si se hizo su autor en ella un total y ecsacto cargo de cuanto debia y podia manifestarse y espresarse en lo que representare aquella composicion.

4.° En el decurso de este ecsamen, busque y separe las partes que solo afecten sus ojos de las que hieran su animo; ó lo que es lo mismo las partes de ejecucion de las de la filosofía en todo cuadro; las primeras son el dibujo, claro obscuro, y colorido, los que muy facilmente pueden cautivarlo engañando su vista, no asi los restantes que dependen del discurso, como la invencion, composicion, espresion, y belleza y gracia en ellos. Segun estas últimas partes pues, y con preferencia á las primeras, hará su entero juicio de la obra como á fundamento mas principal, seguro é inequívoco, del mérito de un cuadro.

5.° Puede suceder que á primera vista de un cuadro, nos quedemos suspensos, y como absortos ocupados de una agradable admiracion: en tal estando, antes de preocuparnos por él, hágase inmediatamente la distincion de partes ante dicha con ánimo tranquilo, y juicio imparcial, y probablemente se verá que produjo el dicho primer entusiasmo, el solo colorido, ó claro obscuro por ser presentado de un modo agradable, quedando muchas veces en olvido las partes mas sublimes de la composicion.

6.° Seguidamente se ecsaminarán por su órden y con la dicha detencion, y distincion de partes, y á poca distancia del cuadro, sus partes todas como el colorido, dibujo, claro obscuro, invencion, composicion, espresion y belleza y gracia en cada una de estas partes y su total, juzgando de ellas segun los preceptos del arte dados en cada una de estas partes, y su ratado particular.

DISTINGUIR LAS COPIAS DE LOS ORÍGINALES: No siempre bastarán las antedichas reglas para hacer un juicio ecsacto y completo del cuadro que se ecsamina: puede unas veces ocurrir la duda de si es original ú copia, á lo que es siempre preciso atender, para dar su justo valor al cuadro y á su autor, cuya parte es muy facil de distinguir por un ojo medianamente esperto.

Cada pintor segun sus ideas, y particular modo de sentir, se forma su estilo ó manera de pintar, relacionada en todas sus partes, como á derivada de un mismo modo de sentir en todas ellas; asi es que un autor de un carácter sensible y delicado, lo demostrará en las partes todas de su composicion, y aun en la práctica ó especial manejo del color y demas mecanismos: otro de un entendimiento fogoso, lo será asi mismo constantemente en todo, derivando ello de su especial fibra.

El copiante no puede trasformarse en su carácter repentinamente, dejando el suyo propio y revistiendose del del autor, opuesto tal vez al suyo, por cuya razon se verán en toda copia discrepar unas de otras las partes del cuadro muy facilmente.

Se dirá pues con toda probabilidad original aquel cuadro, en que se vean en tal correspondencia todas sus partes, á saber invencion, composicion, espresion y demas generales entre si, y las mas mínimas, que sin desviarse en nada nos decida haber en él un solo modo de sentir y consecuente estilo.

A consecuencia de lo dicho y por contraria razon serán justamente reputados por copias aquellos cuadros en que nada hermanadas se vean estas partes, y forme esto como la mas general nota para ello, antes de atender á las particulares reglas que en las varias clases de copias vamos á dar para juzgar debidamente de ellas.

Se distinguen ante todo las copias, 1.° en serviles y rastreras: 2.° en faciles y no fieles: 3.° fieles y ecsactas: 4.° retocadas en alguna parte por los maestros ó autores del original: 5.° enteramente retocadas por los mismos: y 6.° las hechas enteramente por los propios, llamadas comunmente repeticiones.

Las serviles y rastreras, son de mano poco práctica, por lo que se deja ver en ellas aunque ecsactos la timidéz, é incertidumbre del copiante en el manejo del color, dibujo, claro obscuro, y demas.

Las faciles y no fieles, se distinguen por su facil manejo y libertad del copiante ó discípulo adelantado, y tal vez profesor que las haya trabajado, siguiendo generalmente su práctica y con poca atencion á las nimiedades del original.

Las ecsactas reunen todo el mérito de una buena copia con respeto al que las mira, y juzga por sus bellezas distinguiendolas apenas del original. Solo pueden ser obra de los mas consumados y detenidos prácticos, y son mas raras por lo tanto que las antecedentes, pues apenas podrá hallarse copiante tan inteligente, que con facilidad pueda habituarse al estilo y práctica de tan distintas manos, sin tomarse libertad alguna, variando, ó poniendo en ella algo de su invencion ó caudal. Estas siendo muy esmeradas, solo pueden distinguirse de sus originales, á la vista y con detencion comparadas con ellas, pues aunque en un todo hayan imitado la manera ó estilo del original, rara vez habrán adquirido el total de alma, y delicadeza de espresion mayormente. Mas si sobre todo lo dicho es la copia bien estudiada, de un cuadro muy definido, y pastado de color, siendo mas facil imitar á fuerza de trabajo esta clase de práctica, que no los atrevidos golpes de intencion y grande efecto, apenas puede haber en esta recomendable clase de copias quien las distinga sin la dicha detenida comparacion.

Las hechas en presencia y direccion del maestro, ó autor del original, y retocadas por los mismos, ejecutadas tambien generalmente por buenos discípulos, son tambien dificiles de distinguir si la práctica del discípulo ó copiante es ecsacta. facil y ligera; mas como rara vez lo será en tal grado que no pueda distinguirse de la de su maestro, ú original, especialmente en los retoques del maestro, que son siempre mas espirituosos y elegantes, por estos solos podrán con facilidad distinguirse esta clase de copias, y aun miradas á muy corta distancia, y con toda detencion.

Las copias retocadas enteramente de los maestros, ó autores del original, bajarán apenas nada en su mérito del del original; con especialidad las repintadas de segunda mano de los mismos, las que en tal caso mas son una repeticion del original por el mismo autor, que copia del mismo; por lo tanto se calificarán y tendrán la estima de las dichas repeticiones de que se va á hablar.

Ultimamente son las mas apreciables copias (si asi pueden llamarse) las hechas totalmente por el autor del original, por lo que mas propiamente se denominarán repeticiones, ó reproducciones de aquel. Aunque son por lo general iguales en mérito al primer original, se notará en este al compararlos, un mayor espíritu, facilidad y franqueza en la parte práctica, ó trabajo del mismo que en la repeticion, y esta al contrario será bien distinguible por la falta de estas cualidades, y principalmente por alguna libertad que en ella se habrá tomado, ó variacion que se habrá introducido en el colorido ó dibujo de alguna de sus partes, cuyas modificaciones como á mejoras respeto del primero, no puede menos de haber verificado todo autor en sus repeticiones.

REGLAS PARA CLASIFICAR UN CUADRO, Y DISTINGUIR Ó SEÑALAR SU AUTOR.

Ocurre no pocas veces al pintor curioso, y mas generalmente al inteligente aficionado, la duda ó empeño en averiguar de que edad y escuela ó autor pueda ser un cuadro, en lo que no de otra manera podrémos fallar con algun acierto, que insiguiendo el estado de adelantos en el arte por los varios siglos, y naciones, que con alguna ventaja lo ejercieron. Demos pues una reseña histórica que aunque compendiosa pueda guiarnos en esta parte.

Dejando á un lado los portentosos adelantos en el arte de aquella que con razon puede llamarse su feliz edad, pues apenas de ella nos quedan obras algunas que poder ecsaminar, demos principio á la siguiente revista por la época de su regeneracion, y restauracion de aquel deplorable estado, á que redujeron el gusto las tan belicosas como incultas naciones, que con la caida del imperio Romano entraron á ocupar el medio dia, y en especial el país favorito del ingenio, la bella Italia. En ella es donde algunos siglos despues calmado el furor de las guerras, cobró el arte, aunque lentamente nueva vida, por ser el único país que conservaba algunos restos marcables de su antiguo esplendor y gusto, y sobre los que por primera vez pudieron trabajar con descanso desde el décimo cuarto siglo, los superiores talentos que nunca dejó de producir aquel afortuna-

do suelo. Desde ellos pues irémos siguiendo por sus siglos y naciones esta descripcion, segun la que podrá reconocerse la edad, escuela ú origen, y autor de cada cuadro.

No admite duda que en esta arte como á otra de las de imitacion, no puede menos cada autor de adquirir el estilo del maestro, ú obras que se propuso imitar, siguiendolo en un todo ó alguna parte solamente, aunque reformandolo algunas veces segun su gusto particular, de cuya imitacion y fija observancia de las macsimas del arte ha procedido sin duda la diversidad y clasificacion de escuelas, las que como á clase genérica debemos inquirir en todo cuadro, antes de individuar el autor á quien pueda pertenecer.

Demos pues algunas noticias sobre estas mas distinguidas escuelas, y sus mas memorables secuaces, despues de lo que poco quedará ya que decir sobre el propuesto modo de conocer el autor de todo cuadro.

Son estas escuelas las mas principales seis, á saber: Italiana, Española, Alemana, Flamenca, Holandesa, Francesa é Inglesa.

ESCUELA ITALIANA.

Bajo esta como su denominacion genérica, van comprehendidas las seis siguientes: Florentina, Romana, Veneciana, Lomborda. Boloñesa, Napolitana, y Genovesa, formadas cada una de ellas por las macsimas de los restos de la bella antigüedad que se iban descubriendo, y recogiendo en sus principales ciudades; asi es que en todas ellas domina un mismo gusto, y solo se diferencian entre sí por el colorido, dibujo, y manera especial de gastar el color.

ESCUELA FLORENTINA: Se hace notable por su dibujo grandioso y bello, genio profundo y poético, composicion caprichosa, y modo de pintar animado y correcto, poca gracia y estudio de lo antiguo, y ninguna armonía en su inconstante colorido.

Son sus mas distinguidos fundadores, ó autores Leonardo de Vinci, apreciable en aquella escuela por su sensibilidad, y por lo tanto delicada espresion.

Miguel Angel Buonarrota enérgico, profundo y grandioso en su dibujo, y sobre manera anatómico en todas sus figuras con

especialidad en las mugeres y niños, y por consecuencia poco gracioso y bello en ellos. Andrés del Sarto, Rossi, y Porta, son tambien dignos de atencion en esta escuela.

ESCUELA ROMANA: Su sistema general es el decidido gusto por la bella antigüedad, correcto y bello dibujo, espresion tan propia como bella y noble, invencion enérgica y elegante, y composicion filosófica y bella á la par que noble y sencilla, colorido flojo y en parte desabrido; apenas no obstante se repara en este último, á la vista del sublime y grandioso gusto con que están desempeñadas sus partes dependientes de lo ideal, el que heredaron de los Griegos por las estátuas que de los mismos tuvieron siempre á mano.

Es la gloria de esta escuela el inmortal Rafael Sanzio de Urbino, su mas distinguido y antiguo autor, bien conocido en todo el orbe artístico por su esquisita invencion y composicion, facilidad, grandiosidad, y correccion en su dibujo, y sublimidad de genio. Entusiasta por la sublime belleza, y noble espresion que supo muy bien distinguir y estudiar en las estátuas de los antiguos, fijó en estas partes toda su atencion, y miró con algun descuido el colorido, claro obscuro, y su armonía.

En el decurso de los siglos posteriores, esta escuela en general, si bien ha corregido el colorido y claro obscuro por el de la Veneciana, ha perdido tambien aquella grandiosa sublimidad del Rafael, aunque ha conservado la correccion del dibujo y su gracia.

ESCUELA VENECIANA: Destituida esta de los modelos de la bella antigüedad, sobre los que tan facilmente pudieron las dos anteriores estudiar practicamente las bellezas de sus formas y espresion, anduvo errante buscando la dicha belleza, y eligiendola no siempre con la mayor felicidad entre la naturaleza, á la que no supo esceder. Mas superficiales que filósofos prefirieron sorprehender agradablemente la vista, que conmover el ánimo. Fijaron toda su atencion en el claro obscuro y colorido, lo que supieron no obstante desempeñar grandemente, y con el mayor vigor y gusto en sus toques. Aunque en general eran sus autores ecsactos, y aun nimios en el dibujo, y concluido de sus obras, dieron tambien algunos en incorrectos, serviles, (cuales fueron sus primeros fundadores, hasta la época del Ticiano) y nada atentos á la verdad de la accion, colocacion, y trages de sus figuras. Son considerados fundadores de esta es-

cuela con justicia, pues fijaron su gusto, los dos discípulos de Juan Bellino, á saber Giorgione y Ticiano: el primero se distinguió por el mejor gusto de dibujo y colorido que sus antecesores, y por su temprana muerte no tuvo lugar de hacer ulteriores progresos.

Tiziano Vecelli corrigiendo su primer estilo por las obras del Giorgione, se remontó á aquella fuerza y verdad de colorido y claro obscuro que le distingue, siéndole de mucha ayuda para ello la suma atencion al natural en cada objeto, y el particular estudio que habia hecho en los retratos y paises. En sus cuadros históricos, hay muy poca verdad; espresion, fuego ni sublimidad en lo ideal. Siguieron esta escuela y particularmente su delicado colorido, Pablo Veronés, Tintoreto, Jacobo, Leandro y Francisco Bassan, y el Perdenone con otros muchos.

ESCUELA LOMBARDA: Oriunda de la Veneciana, debe esta toda su belleza únicamente al buen gusto de sus fundadores, que supieron entresacarla de la naturaleza en sus formas, creandose así un ideal enteramente nuevo y graciosísimo con mucha fuerza de relieve, y armonia y gusto en el color y su empaste junto á una escelente composicion; le queda no obstante á esta escuela que corregir aquella poca fidelidad en lo histórico, lo antiguo, y sus trages.

Antonio Alegri llamado el Correggio, es con razon el reputado fundador de ella por el total giro distinto que supo darla con su esquisito gusto y gracia en el dibujo: empleó la mayor suavidad y armonía en el colorido, y claro obscuro en especial; sin olvidar su efecto y contraste, el que ha aumentado tambien sucesivamente en sus cuadros al ólio, por haber subido de tono sus tintas con el mucho aceite de que estaban cargados los baños que comunmente usaba en sus adumbraciones.

Pertenecen tambien á esta escuela el Parmesano, Sehidone, Vanni, Manfredi y algunos otros menos conocidos.

ESCUELA BOLOÑESA: Del gusto de la última, y parte de la Veneciana, y aun Romana, tuvo origen la presente llamada tambien segunda Lombarda. Es digna de toda atencion por su buen gusto en el dibujo formado sobre lo antiguo y la bella naturaleza, colorido natural aunque negruzco, buen empaste, y toques faciles y graciosos, con una muy acertada disposicion en todas las partes de sus composiciones.

Levantaron cuasi por sí solos esta escuela los tres hermanos Luis, Agustin, y Anibal Caracci, discípulos los dos últimos del primero, el que se propuso imitar al Tiziano y Correggio, principalmente. En su estilo fueron los tres tan semejantes, que en muchos cuadros en que trabajaron juntos, apenas puede distinguirse lo de cada uno; bien ecsaminado no obstante, tiene su distintivo particular cada uno de ellos. Luis como mas aficionado al Correggio, poseia mas gracia y grandiosidad, aunque menos fuego: Agustin mas imitador del Tiziano, tiene mayor brillo de colorido y ejecucion, y mas espíritu en sus composiciones: Anibal tomando de los dos y parte del antiguo, se formó un dibujo, y belleza mas profunda imitando lo antiguo con la gracia de su escuela, espresion mas noble, y mejor ejecucion.

A esta pertenecieron á mas el Guido, Albano, Dominiquino, Lamfranco, y Guercino.

ESCUELA NAPOLITANA: Formada esta por el gusto cuasi esclusivo de los sublimes y fecundos genios de aquel florido país, es marcable por su facilidad, fuego, é inteligencia en sus complicadas, y magníficas composiciones; asi como por su facilidad y ecsactitud en el manejo del color, é imitacion animada de la naturaleza, á la que no obstante no supieron esceder, ni dar la mayor gracia. Es alguna vez incorrecta, é ignorante en la antigüedad, é historia, y sus trajes en especial.

Pertenece á ella el célebre Salvator Rosa, y la distingue especialmente Andrés Sabbatini llamado de Salerno, por haber traido á esta escuela el gusto, y grandiosidad del Rafael, del que fué discípulo, y tan aventajado, que en las muchas Vírgenes que pintó, se confunde con su maestro por su gusto y ecsacta imitacion.

Tambien se distinguió en ella, aunque estudió en la Romana Josef Cesar de Arpino llamado el Guisepino, fogoso y vasto en su genio, magnífico é inteligente en sus grandes composiciones, amanerado en su dibujo, duro en sus actitudes, y bajo en su colorido.

Asimismo á esta escuela pertenecen Jordan, Solimena, Conca, Murola, Corrado, con otros menos profundos.

ESCUELA GENOVESA: Muy semejante á la antecedente en su estilo, es esta escuela de un vasto y fogoso genio en sus in-

venciones, y composicion veloz y facil en su ejecucion, incorrecta generalmente y amanerada en su dibujo, y nada ecsacta en los trajes.

Es su adorno y gefe Lucas Cambiasi, el que estudió en Roma à Miguel Angel, y Rafael de Urbino. Se distinguió por su facilidad y magistral práctica en los frescos, especialmente, mas que por la verdad y gracia en sus composiciones. que no pudo alcanzar, pero en cambio se distingue por sus escorzos, mediana correccion, y suma facilidad y aplicacion.

Tambien en ella son dignos de atencion Castiglione, y los Castelli padre é hijo.

ESCUELA ESPAÑOLA.

Es por el órden de antigüedad nuestra escuela la segunda, y despues de la Italiana en el orbe ilustrado desde la restauracion.

A fines del siglo quince, puestos en relacion los Españoles con los Italianos por medio de los Catalanes y Aragoneses, que por el Mediterráneo con ellos comunicaron, por razon de sus guerras, y especulaciones mercantiles, tuvieron ocasion de admirar los progresos que en aquella edad hacian las artes en la bella Italia bajo la direccion de los fundadores del buen gusto en sus escuelas, Vinci, Buonarrota, Rafael, Ticiano, y Correggio. Fueron pues allá á estudiar las obras de tan eminentes autores algunos felices genios Españoles, los que restablecidos despues á su Patria, introdujeron el gusto Italiano junto con otros profesores á quienes llamó á nuestro suelo el estado de riqueza y opulencia de él en aquel entonces; viniendo á erigir juntos su primera escuela, que con toda razon podemos llamar Italo-hispana. Sucesivamente acudieron profesores de todas clases de los demas paises que iban entrando en el gusto, hasta el siglo diez y seis en que decaido el primitivo esplendor de la Pintura, por el gusto mas facil y alhagüeño, que filosófico ni razonado, introducido por algunos Boloñeses y Flamencos nimiamente naturalistas, no pudieron menos nuestros profesores de participar con demasía de este amanerado gusto, segun el que pintando los de la escuela Sevillana, fundaron esta, Flamenca por lo tanto en su origen. Finalmente del gusto, ó ma-

nera de los demas profesores que de varios puntos acudieron á las restantes provincias, se instaló la escuela llamada Castellana.

Dedúcese pues de lo dicho, que la escuela Española ha sido como todas las secundarias muy varia, por razon de los tan varios autores á quienes sus distintos profesores quisieron imitar; esto no obstante puede decirse se erigió en original escogido lo mejor de la Veneciana y Flamenca.

Sus cualidades son; vivo y fogoso genio, dibujo correcto imitando las bellezas de la naturaleza hasta fines del siglo diez y siete, pincel enérgico y ecsacto, claro obscuro muy esforzado, y el mas precioso y armónico colorido, poca aplicacion al antiguo, é inecsactitud en lo histórico y sus trajes. Veamos sus mas distinguidos autores de por sí.

La escuela primera Española, ó sea Valenciana, hemos visto se formó de las distintas Italianas, á que se dedicaron sus profesores, y asi de las mismas cada uno conserva su carácter. Juan de Juanes el primero, discípulo de Rafael, es admirable por su correccion de dibujo, delicadeza de espresion, hermosura de sus formas, y concluido total de sus obras, pero con aquel mismo débil, y nada armonioso colorido, y recortados contornos de su maestro.

Gaspar Becerra se formó una muy bella práctica, media entre la de Miguel Angel y el Rafael, á cuyos dos imitó.

Navarrete, que siguió al Tiziano.

Morales llamado el Divino, fiel imitador de la manera de Rafael, con el mas refinado gusto, y esmerado trabajo.

Mingot Catalan gran dibujante y anatomista como á discípulo del Buonarrota.

Pablo de Céspedes, que en Pintura y escultura imitó y llegó á poseer del todo el gusto del mismo.

Francisco Ribalta y su hijo y discípulo Juan, apenas distinguibles, y tan feliz imitador el padre de la manera de Rafael. que se equivocan con las de este sus obras.

Jacinto Gerónimo de Espinosa discípulo del antecedente, tan estudioso y naturalista, como esforzado en su claro obscuro.

Josef de Ribera conocido en Italia por el Espagnoleto, adquirió alli con su contínua aplicacion al Carabagio, toda su admirable faeiza de claro obscuro, é imitacion valiente de la naturaleza en lo mas manifiesto y escabroso de ella.

La segunda escuela Española ó sea Sevillana, á escepcion de muy pocos de sus artistas, (olvidada por la imitacion de algunos Boloñeses y Flamencos, la parte de correccion, grandiosidad, belleza, y noble espresion que en tan eminente grado poseia la primera,) hízose conocer por su incorreccion, y apego á la naturaleza, imitando en esto á los últimos, y en su florido colorido á los Boloñeses.

Diego Velazquez de Silva, imitó la naturaleza cuanto pueda ya la mano del hombre, y de un modo el mas original, reformando el colorido que lo tuvo totalmente natural, dulce y armonioso, con la mas bella disposicion en el claro obscuro.

Bartolomé Murillo, observando lo mejor de las obras del Ticiano, Rubens, Vandic y Ribera, bajo la direccion de Velazquez, formó tambien una casta original, y graciosa, aunque hija de la naturaleza.

Mas como despues de estos los siguientes profesores no poseyendo el gusto ni genio de los primeros, no pudieron ó quisieron imitarlos, degeneró asi insensiblemente el primitivo gusto Español. Formóse pues la última escuela de los distintos profesores menos célebres que en los Reinos de Castilla y Leon pintaron con poca atencion, generalmente á lo bello y sublime del arte, bajo el carácter general decifrado en el comun de la escuela Española. En esta no obstante reconocemos al distinguido Alonso Cano, y Claudio Coello, que pintaron con singular primor, y despues de los que apenas tuvimos autor alguno de sobresaliente mérito, hasta principios del siglo diez y ocho, ya por el descuido de los profesores, ya por las guerras intestinas de sucesion.

Luego de concluida dicha guerra, no pudo dejar de notarse el total abatimiento en que quedaban sumidas las bellas y nobles artes, con especialidad la escultura y pintura, perdida á mas toda idea de buen gusto con el haberse introducido la manía de la confusion, complicacion, y hojarasca en todos los adornos, hasta que trajo Felipe V. de Italia y Francia algunos buenos profesores y estátuas antiguas, enviando tambien algunos jóvenes á perfeccionarse á Italia. Con los mismos medios siguió Fernando VI. protegiendo el arte, é instaló y dotó luego la Academia de San Fernando de Madrid. Cárlos III. erigió seguidamente la de San Cárlos en Valencia y Méjico, dando

juntamente un fuerte impulso al buen gusto por todos medios, valiéndose del infatigable Azara, y del profundo Megns su amigo. Cárlos IV. fundó la de San Luis de Zaragoza, y siguió distinguiendo tambien á los mejores artistas.

El resultado de tan continuada proteccion y zelo para el progreso de las bellas artes, no pudo menos de ser el mas favorable, y que tan fundadamente podia prometerse del muy predispuesto y estudioso genio español, pues produjo inmediatamente algunos profesores de singular mérito, justamente vindicados por las naciones vecinas del olvido en que estuvieron respeto de la mayoría de nuestra nacion, tan poco familiarizada con este arte seductor. Al hablar de estos artistas de nuestra reciente y actual época, solo harémos mencion de los pocos que han tenido oportuna ocasion de distinguirse entre los muchos otros, por la publicidad de sus obras, ó importancia de sus destinos.

El mágico en el claro obscuro, ecsacto y espresivo en la naturaleza, facil y magistral en el manejo de color y especial práctica, D. Francisco Goya, pintor de cámara de Cárlos IV. se adelantó en demostrarnos lo que puede el genio ayudado de la aplicacion en el arte. D. Mariano Maella pintor del mismo Rey, notable por su belleza, y gracia en el colorido y dibujo, lució su gran genio, profunda filosofía, larga práctica, y seguridad en el arte.

D. Francisco Bayeu, se distinguió dotado de su gran genio, por su belleza de dibujo, y fuerza de claro obscuro.

Y quien actualmente no admira en las obras de D. Vicente Lopez la correccion, belleza y gracia en el dibujo, junto con lo florido y gracioso de su colorido, y aquel su tan facil como limpio manejo en el ólio, y fresco en especial?

¿En D José Madrazo el gusto en la armonía del colorido, dibujo, y efecto de luces?

¿Y en D. José Aparici la bella composicion, y genio en todas las partes de la pintura?

ESCUELA FRANCESA.

Siendo mas dispuesto el genio del comun de los Franceses, á la facil novedad, que á la perenne y filosófica imitacion, ó aplicacion de autor, ó manera determinada, apenas puede dar-

sele un carácter particular, por haber tomado cada uno de sus autores, las mácsimas de las tan variadas escuelas y autores á que se dedicaron; han no obstante esto adaptado cuasi todos sus profesores un estilo grandioso mas que correcto en su dibujo y composicion, el que como á no guiado por el gusto y observacion de lo antiguo, ha dado inevitablemente en amanerado: tampoco su colorido ha sido el mas esmerado.

Se distinguió no obstante de esta su escuela el sublime Eustaquio le Sueur, que mas fijó el gusto de ella.

Los primeros aunque distinguidos autores, ó por poco gusto y aficion al arte, ó por falta de discípulos de buena disposicion, no tuvieron ocasion de formar, cimentar, ni generalizar el gusto de ella; así es que no pudieron alzarla ni el correcto, aunque poco elegante Cousin, ni Jaime Blanchard discípulo de la Veneciana, ni el correcto y espresivo Nicolás Pousin.

Simon Bonet asistido de buenos discípulos, y una proteccion muy general al arte, ensayó la primera escuela, generalizando lo grandioso, aunque amanerado y falso de su dibujo y colorido, y la poca inteligencia y gusto en la espresion.

Cárlos le Brun protegido por la pasion, y gusto de su edad en el arte, formalizó ya mas esta escuela con su vasta y fogosa capacidad y genio en todas las partes del dicho: su dibujo aunque correcto y grandioso, no tiene la valentía del de Anibal Caracci á quien quiso imitar: En sus grandes composiciones llenas de vida y variedad, marcaba la espresion de sus rostros de un modo general: en los ropages siguió al Rafael, y en la buena disposicion, solidéz, y vigor del colorido, á la escuela Romana y Lombarda, con su facil y fuerte manejo.

Eustaquio le Sueur contemporáneo y rival del antedicho, dado al gusto antiguo, obtuvo un dibujo correcto, bello, y en sus casos profundamente espresivo, en términos de sacrificar á esta parte las demas que con menos trabajo y dificultad podian lucir aunque superficialmente sus obras, esto es los contrastes y veracidad total de sus grupos: su colorido es agradable, y florido en su justo punto, y en sus tonos delicado y armonioso, para no dejarle usurpar los encantos de sus composiciones profundas.

Sucesivamente despues de este autor, se decidieron á su ejemplo mas por el gusto de lo antiguo, á lo que contribuyeron los es-

fuerzos del Conde de Caylus discípulo de Bonchardon, y el profundo Mr. Vien.

Mas quien despues de este ha obtenido por último análisis el mejor y mas sublime gusto, ha sido Mr. David su discípulo.

Asi desde le Sueur se ha formado, fijado por grados, y remontado á tal punto el gusto de la escuela Francesa, que ha hecho y hace por sus muchos y buenos profesores, todo honor á las artes y á su nacion.

ESCUELA ALEMANA.

No comunicando los primeros profesores del arte en aquel país, con los de Italia hasta mucho despues de su restablecimiento, no teniendo por lo tanto los bellos monumentos de la antigüedad que estos en que estudiar, profundos, y aplicados al mismo tiempo por naturaleza, se dirigieron todos sus esfuerzos á copiar eesacta é indistintamente la naturaleza, sin ninguna eleccion de lo bello, y con tal facilidad y esmero, que no pudo menos de crearles aquel gusto seco y duro, propio del estilo gótico, del que imitaron tambien los ropages, en su manera angular, y mezquindad de pliegues: tampoco tuvieron conocimiento de las costumbres y trajes de la antigüedad. No obstante todo esto tuvo esta escuela algunos admirables genios, y buenos aunque poco armónicos coloristas.

Corrigió en parte el mal gusto de esta escuela Alberto Durero, el que sin haber estudiado por otros autores, con su esclusiva feliz disposicion, se hizo superior á los adelantos de su edad y patria: su concluido es mas precioso y facil, su composicion mas animada y variada, é ingeniosa, y su dibujo mas correcto y bello que en los de sus dias: su colorido fué brillante y puro, su espresion no muy apurada, y su dibujo nada grandioso, con poca inteligencia de trajes; superó no obstante en alto grado en estas partes, y demas á sus contemporáneos.

Juan Holbein escepto en los ropages de sus figuras, en lo demas tuvo todas las mismas cualidades que Durero.

ESCUELA FLAMENCA.

Por iguales motivos que la antecedente adaptó de principio

esta escuela aquella servil y detenida imitacion de la naturaleza, sin tratar de corregirla en nada, pues no conocieron la belleza ideal. Sus cuadros son cuasi siempre de asuntos bajos y estravagantes, y en ellos no cuidaron de la propiedad en los trajes; ejecutaron no obstante grandemente en estos el colorido y su armonía: entendieron sus autores el claro obscuro, y concluyeron del modo mas precioso y suave sus cuadros, dando con su profundo dibujo una cierta hermosura á sus figuras esclusiva de ellos: y su belleza y espresion aunque fuerte, fué natural.

Dió principio á esta escuela Juan Van-Eych, mas comunmente llamado Juan de Brujes, conocido y reputado generalmente por el inventor de la pintura al ólio.

Pedro Pablo Rubens la perfeccionó mucho mudando su gusto por el de los Italianos, y el Tiziano, y Pablo Verones en especial; no obstante que corrigió tambien muchas veces el antiguo por la naturaleza. Su genio creador y elevado, vasta erudicion, bello y armonioso colorido, viveza de espresion, artificio en el claro obscuro, pomposas y bien entendidas composiciones, y florido y franco manejo del color, le hacen comparable al gran Rafael.

ESCUELA HOLANDESA.

Hermana esta de la antecedente, tiene todos sus defectos: es nimiamente apegada á la naturaleza de su país, de la que en sus composiciones, (que fueron siempre de asuntos bajos,) tomó en sus figuras los caracteres mas innobles y ridículos, aunque bien espresadas en ellas sus pasiones, y guardada la mayor ecsactitud y verdad en sus composiciones: se distinguió en su colorido, asi como en el suave y ligero toque de su pincel, como bien puede reconocerse en sus bellos paises, perspectivas, marinas, vajillas, frutas y flores.

Lucas de Leyden, llamado de Holanda, profesor de esta escuela, insiguiendo su gusto, dibujó con algun esmero, concluyó admirablemente sus cuadros, y supo el primero entre ellos disminuir ó perder sus tintas, al alejarse los objetos en sus cuadros.

Cornelio Polemburg se distinguió en sus composiciones de pe-

queño tamaño, en las que lució su buena disposicion de claro obscuro, buen colorido, y delicada maestría en los toques.

Rembrant Van-Rin reunió cual otro alguno de su escuela, la estravagancia en sus figuras, imitando á su pais, y las que concluyó del modo mas natural y precioso: fué delicadísimo en sus toques, y el mas inteligente en el claro obscuro, y colorido, y su armonía en especial; esforzando el dicho claro obscuro del modo mas mágico, por medio de grandes juegos y contrastes de luz y sombra, que dirigia á su gusto (en su obscuro estudio por medio de distintas aberturas) directamente al objeto iluminado: en fin todas sus obras respiran la mas cumplida originalidad, maestría, y armonía especialmente.

Juan de Laer pintó tambien en pequeño tamaño caseríos, fiestas públicas, ataques de ladrones, paises y marinas, con mas vivo y vigoroso colorido, y ecsacto dibujo que el resto de su escuela.

En fin cuasi todos los autores holandeses pintaron en muy reducido tamaño asuntos bajos y ridículos, y no son generalmente muy conocidos sus cuadros, por el sumo aprecio que de ellos hacen en su país.

ESCUELA INGLESA.

Aunque cuenta esta brillante escuela algunos profesores desde el restablecimiento de las bellas artes, como apenas salieron de su ramo de retratos, por la pasion y gusto que á ellos ha tenido siempre generalmente esta inteligente nacion, no dirémos que con rigor se erigiera esta en escuela formal, hasta que adelantando mas se dedicaron al historiado, esto es á mediados del siglo diez y ocho, al establecerse alli la Academia de Lóndres.

En sus retratos se han siempre distinguido, y aun superado á la mayor parte de las naciones por su bello colorido, efecto, y espresion, y en sus historiados no tienen un sistema decidido ni peculiar, ya por el corto tiempo que á él se dedican, ya porque se forma particularmente cada profesor sobre el gusto del autor ó escuela á que mas le llama su inclinacion.

Desde Juan Holbein que pintó entre muchas miniaturas algunos retratos historiados, no faltaron buenos profesores que tuvieron su primer grado de perfeccion en este ramo.

Vandich, puede contarse uno de estos el mas adelantado, pues llamado allá hizo muchas de sus incomparables obras, y casó, y murió en aquel mismo país.

El sublime Guillermo Dopson, hizo en ella algunos êscelentes retratos, y tambien cuadros historiados.

Jacobo Tornhill, esmeróse ya no solo en sus retratos y paises, sino que tambien en algunas composiciones en grande, como es la cúpula de S. Pablo, y demas.

Estudiados luego por el profundo Ricardson los primeros modelos del arte, tuvo ocasion con su hijo de generalizar por medio de sus producciones los conocimientos del arte, que fueron el primer incentivo para el elevado genio del que sigue.

El famoso Sir Josua Reynolds sobrepujó en su estilo particular, ó colorido y claro obscuro á todos sus antecesores en el ramo de retratos, y en el historiado demostró tambien su inteligencia en todas las partes de él, por cuyas cualidades, y su buen gusto general, es reconocido por fundador de esta escuela en el establecimiento de su Academia.

Unos á otros se han ido sucediendo varios profesores, procediendo todos bajo los principios de Reynolds, hasta nuestros dias, en que los admiramos por su práctica facil y sencilla, y su profundo conocimiento en todas las partes del arte, de modo que con razon podemos por ello decir dan las mas fundadas esperanzas de igualarse á las mas célebres y adelantadas escuelas de nuestros dias.

Con estas prévias noticias de cada escuela, y sistema especial de cada una de ellas, consideradas con alguna atencion las obras de los diferentes autores, á poco que se hayan visto, (pues el fin es siempre preciso verlas para hacernos ecsacto cargo de sus notas diferenciales, de un modo cierto é inequívoco), podemos ante todo fijar la escuela á que pertenece el cuadro, y esta será su division suprema.

Hecho luego un resúmen de los principales autores en la misma, poco nos quedará ya que discurrir sobre el autor del cuadro en cuestion; mayormente despues de notadas y consideradas con detencion sus mas minimas particularidades, en el es-

tilo total, y modo de gastar el color, tocar, y conducir el pincel, cosa bien distinguible á una mediana observacion, entre los mas originales autores, aun cuando puedan por lo restante confundirse.

De los cuadros de la mayor parte de autores menos clásicos no hay que hablar, pues á primera vista puede reconocerles por su mas marcada ó menos ecsacta manera.

Hay no obstante todo lo dicho algunos cuadros llamados equivocos con toda razon, por la dificultad de distinguirlos entre los de otros autores á quienes en un todo ha su autor imitado y seguido constante y ecsactamente en su gusto: véase estos si por las reglas de distinguir las copias de los originales, puede decidirse á que clase de los dos pertenecen, y cuando con toda detencion y el ausilio de dichas reglas no pueda determinarse por tener todos señales de originales, y del autor con quien nos parece se confunden, nada verosímil será el que nos equivoquemos con tan firmes apoyos, dándolo por del autor dicho.

PINTURA AL TÉMPLE.

La pintura al temple sigue á la del ólio, pues únicamente despues de versado del todo en esta, puede con provecho dedicarse á ella el pintor, por la gran práctica que ella supone para acertar en su colorido, á causa de la total variacion que sufren las tintas de tierno á seco, y la suma dificultad de retocar en ella despues de seca; asi es que por tales razones esta y el fresco como obras de mayor empeño, quedan reservadas para los grandes prácticos, y de modo alguno puede intentar engolfarse en ellas el inesperto principiante ó aficionado, habituados solo uno y otro á la manual y detenida práctica del lavado ú ólio.

Es la pintura al temple la segunda de sus tres clases coloridas y de pasta. En ella se usa de los colores liquidados con ingredientes glutinosos y pegantes, como cola, goma, y demas de su clase.

Seguramente es la mas ántigua, si en especial la consideramos en los menócromos de los antiguos Griegos que debian, no obstante de pintarse entonces mas generalmente en ceras, ser sin duda el temple, como es forzoso inducirlo de la competencia en las misteriosas líneas de Apeles con Protógenes; del barniz que les daban algunos de aquellos primeros pintores, y en fin por distintas inducciones y autoridad de algunos autores cercanos á aqnella edad, puede decirse que tiene esta pintura el primer origen de los Griegos, y que la ejercitaron con solos cuatro colores, á saber blanco, amarillo, rojo, y negro; fué ayudandose luego sucesivamente por los Romanos de los colores que hicieron en ella el completo colorido, cuasi igual ya al de nuestros dias.

Se usa de esta clase de pintura sobre todas superficies, y mas universalmente sobre pared, lienzo, tabla, pergamino, y papel; y en estos dos se labra el temple fino ó empastado, el que con tan buen efecto usan en el dia los Italianos y Franceses, dándole estos el nombre de gouache, guaza.

Admite la pintura al temple los colores todos absolutamante; no obstante algunos de ellos como son el albayalde puro, cardenillo y oropimente, no se gastarán por lo mudables que son; mezclado empero el albayalde con mitad de yeso blanco fino muerto, y muy bien molido, hacen juntos el mejor blanco, porque el albayalde dá cuerpo al yeso, y este hace inalterable al albayalde; el cardenillo en nada es preciso en el dia con tanta variedad como tenemos de verdes facticios ó de fábrica, aunque tambien podrá usarse barnizandose lo pintado despues de concluido, con cuya prevencion podrá el temple servir aun al descubierto.

En la infinita variedad de colores que en el dia se conocen, seria de sumo embarazo y confusion el gastarlos todos indistintamente, no resultando de ello tampoco utilidad marcable al Pintor, pues muchos de ellos producen iguales resultados: es asi necesario reducir en lo posible su uso á los precisos y mas útiles, siguiendo el camino de simplificar y facilitar la práctica en todas las operaciones de la pintura, mayormente en esta clase que es ya de sí tan molesta por las muchas preparaciones y engorrosos aparatos que requiere.

De los dichos colores son los siguientes los mas generalmente usados. Para blancos puros, el albayalde con mezcla de yeso fino. Para amarillos, el de Nápoles, ocres y cromos de todos tonos. Para rojos, el vermellon, minio, almagar, carmin vasto y fino, notando que el vasto se trasforma en un obscurísimo carmesí muy útil para los fondos, quemandole como el ocre y albayalde, y aun con mas seguro écsito despues de molido con nn poco de jabon y miel, ó jabon solo, recociendolo un tanto añadiéndole algo de cola: tambien los ocres todos, y en especial el de Siena, quemados, hacen un bellísimo rojo obscuro el mas útil en todos tonos. Para los azúles, el de esmalte para muy claros, y en mezcla de otros tambien el de cenizas para gastarlas solas, ó con muy poca mezcla; y para obscuros el añil. Para verdes muy claros y brillantes, los

de cenizas por sí solos, y para mas bajos y brillantes, los muchos facticios que en el dia debemos á los adelantos de la química. Para obscuros, la tierra sombra que hace un pardo el mas á proposito en las sombras. Y para negros el de tierra negra, y carbon de piedra.

INSTRUMENTOS Y UTENSILIOS.

Los avíos del pintor al temple en grande ó en paredes, son de algun embarazo por su multitud y volúmen en alguno de ellos; empezando pues por los mayores, tendrá para pintar en salones ó piezas interiores uno ó dos juegos de

CABALLETES: Los que de cuatro pies se puedan abrir y cerrar, ó recoger.

TABLAS: A los caballetes se agregarán algunas tablas récias, y de buena madera, para hacer con ellas y los caballetes los andamios á todas medidas.

REGLA DE MANO: Se tendrán dos ó mas, largas como de dos varas, y muy ligeras para tirar las líneas en las molduras. El modo de valerse de ella para tirar líneas rectas con ecsactitud y agilidad, es tomandola en la mano izquierda, aplicarla, poniendo el dedo meñique y el pulgar hácia la parte de dentro, y los tres del medio á la de afuera; luego teniéndola en esta disposicion firme, se adaptará á la pared, y podrá volverse pronta y agilmente de arriba abajo segun convenga.

CORDEL: Se tendrá tambien un cordel ó hilo muy récio, largo de algunas varas, para hacer las particiones en la pared antes de pintarla, chupandolo al venir el caso con un color cualquiera obscuro desleido en agua pura, y para usarlo, se apuntará por los dos estremos, y levantandolo de en medio, dará, con soltar pronto, á la pared, dejando en ella con el golpe marcada la línea recta.

VASIJAS: No puede faltar para las tintas el número regular de vasijas de alguna capacidad, lo mismo que un buen surtido de cazuelas ó platos, hondos, y planos de pié, para la multitud de tintas correspondiente, que deberán en ella hacerse.

PINCELES: Serán estos todos brochas de pelo de javalí, los mayores para los campos como pequeñas escobillas, y los de-

mas por su órden de tamaño hasta menos del grosor del dedo meñique en su punta, y aun para obras muy detenidas, los de mas reducidos tamaños como los del ólio; mas siempre del pelo del javalí, tanto mas fino cuanto mas reducidas sean las brochitas, y hasta pueden gastarse para el temple fino sobre papel ó pergamino los de marta y meloncillo.

PALETA: Solo se usará en cosas de figuras, y debe ser de dos ó cuatro palmos de ancho, y si segun comunmente sucede, ha de estar fija en un parage, puede ser de tabla ancha, piedra de pizarra, ú hoja de lata; mas para mayor facilidad en su manejo, y aun si se quiere para tenerla sobre la mano, ó brazo izquierdo, es la mejor la que se hará de un lienzo bien imprimado y liso, colocado en un bastidor muy ligero con una manija á un lado, para asegurarla sobre el brazo, cogiendola por ella con la mano.

APAREJOS DEL TEMPLE: En las paredes, que es el mas comun pintar en el temple, deben esmerarse del todo sus preparaciones, ó aparejos si se quiere asegurar el trabajo. Estas ó son viejas y han sido pintadas ó blanqueadas de cal, ó son nuevas y ningun pintado aun han recibido: en este caso debe aguardarse á que estén ellas secas ya del todo, y hayan despedido el humor y salitre de la cal y arena de la obra; y estandolo se sacudirá con unas plumas por toda ella para que salte el dicho salitre, y habiendonos del todo asegurado de que está ya muy seca, y no otramente, se le dará una mano bastante espesa de yeso pardo ó blanco, y otro tanto de ceniza cernida que esté liquidada, templado con la cola que se dirá, mas fuerte de punto. Despues de ya seca esta primera mano de preparacion, se taparán y resanarán las lacras que tal vez tuviere con la pasta formada de cola fuerte y yeso, á manera de masilla muy espesa, rellenandolas con ella, y alisandolas por medio del cuchillo de imprimar, y cuando ya secas, se rasparán y alisarán con el mismo, la lija, ó pómez, dándoles despues otra mano de cola fuerte á ellas solas. Despues de esto hágase una temple de yeso pardo, y mejor blanco pasado por cedazo, y parte de ceniza cernida muy fina, con cola fuerte pero templada mas clara, que en la antecedente mano, liquidada ó aguada en tal punto, que sacando la brocha, haga hilo la templa dejandola cubierta: luego con esta dar á la pa-

red una mano bastante tirada é igual, pues será la última, y sobre ella ya seca, deberá dibujarse lo que se haya de pintar.

Cuando la pared es vieja, y haya sido blanqueada de cal, ó pintada al temple, en el primer caso es absolutamente necesario desprender de ella raspandola, todas las manos de cal que haya tenido hasta llegar al vivo de la pared, dejandola igual y lisa todo lo posible, y luego hacer con esta todo lo dicho de la pared nueva. En el segundo caso, habiendo sido pintada con cola, será lo primero desprender de la pared toda la parte de lo pintado que en ella haya hecho movimiento, separandose de ella ó abriendose en grietas por lo fuerte de la cola, y aun teniendo la pared mucho grueso de color, será lo mas acertado desprenderlo y quitarlo todo, como se acaba de decir da la cal; mas cuando solo se desprenda lo acrivillado: se raspará con lija ó pómez, todo lo que sea en el pintado antiguo de colores muy obscuros, como azul, y principalmente ocre de Siena y negro, pues siempre de otra manera se translucen por entre las manos del aparejo, é inmutan la tinta que lleva sobre el pintado nuevo, si mayormente es clara. Asi con estas prevenciones en sus distintos casos, dispuesta ya la pared, se le da el primer aparejo, se le tapan las lacras, y luego ó se le da otro aparejo mas ralo ó bajo de cola, ó se pinta sencillamente sobre el primero, tapadas sus lacras.

Siendo húmeda la pared, no debe pensar en poder remediarlo por si solo de manera alguna el pintor; sino que será preciso anteponerle, y á uno ó dos dedos de distancia de ella un tabique de ladrillo ó un lienzo con la misma prevencion, y luego hacer en uno ú otro los aparejos dichos.

Los lienzos en general se preparan del modo que las paredes, en lo que á ellos les es común, y es aun mejor, en los que despues de pintados no se hayan de rollar, darles las manos de cola y aparejo mas fuertes, dejando helar la pasta si se quiere, y dándosela despues á los lienzos con cuchillo de imprimar. Los que tengan que servir solos, y rollarse, se dejarán mas templados y flojos de cola, y se les dará toda la menos posible, atendida la cualidad del lienzo que en todos casos debe ser el mas fino é igual de hilo que se pueda encontrar en las varias clases del crudo, único que se gasta para estos casos; mas todo segun el primor de la pintura, y distancia á que ten-

ga ella que mirarse: si empero aun despues de estas prevenciones tiene el lienzo algunas hilachas, dándole el aparejo á una direccion no mas, y con cuidado puede disimularsele, y cuando no, despues de la primera mano del aparejo, podrá sutilmente apomazarse en seco.

Si es madera lo que se quiera aparejar, se deberá ante todo rasparla y alisarla, y si tiene alguna tea ó nudos, picarlos bien, y estragarles algunos ajos, de los que se harán cocer machacados algunos granos en la cola del aparejo; luego con esta agicola se le dará la primera mano, siguiendo para el restante aparejo lo dicho en los lienzos y paredes.

Las demas superficies finas y endebles como pergamino, seda, papel y demas, con solo darles una mano de cola limpia algo fuerte, estarán suficientemente preparadas.

COLA: La cola es el agua preparada con lo craso ó pegante que le dan los retazos de pieles blancas que en ella se deshacen por la evulicion. Para prepararla, se escojerán los retazos de pieles blancas y limpias, las de guantes por ejemplo, y quitando de entre ellas toda inmundicia ó cuerpo estraño que pueda colorarla, puestos un dia antes en agua, y despues de lavados y estragados, se colocarán al fuego en agua limpia dentro un caldero ó perol capaz, dejandolo que cueza á un hervor lento y y contínuo, meneandolo á intervalos, y cuando queda ya todo desecho reducido á un caldo espeso, retírese del fuego, dejandola reposar y enfriar; al otro dia se hallará helada, y volviendo entonces el perol, se le hará desprender toda la masa de ella, y se observará que la cola mas fuerte, é impura se precipitó al fondo, y la mas clara, floja y trasparente, se quedó en lo superior de él: esta se preparará y se tendrá á parte para emplearla en las tintas y colores mas claros y delicados, y la otra mas impura y fuerte, para los aparejos de las paredes y tablas, aunque tambien pasada cuando esté caliente por cedazo fino de cerdas, podrá servir para las tintas y colores obscuros.

Esta cola en verano está sujeta á corromperse á los pocos dias, asi es que no podrá nunca hacerse mas de la que pueda gastarse en dos, ó á lo mas tres dias.

Empleando la que en el dia se vende dura en tablillas muy delgadas, trasparentes y limpias, con el nombre de cola de

Flandes, se sale de este inconveniente aunque es su precio muy subido para gastarse en obras de mucha estension.

La de carnasas fuerte qne usan los carpinteros, dejando á parte lo que es mas colorada y tal vez cara, es muy dificil de templarla floja mayormente; asi es muy espuesto su uso.

Al quererse emplear cualquiera de las dichas colas, se templarán en agua conservandolas calientes para mezclarlas en los colores, y se les dará para ellos aquel punto en que puestas unas gotas entre los dos dedos pulgar é índice, apretandolos luego, se vea al separarlos que muerde ó se pega la piel de ambos muy suavemente, en la clara mayormente, valiendose para hacerla mas ó menos fuerte, del agua clara ó cola en sus casos.

Habiendo pues dejado prevenida la cola para incorporar á los colores y tintas, y ya preparada la superficie en que se vaya á pintar, supuesto que es pared ó lienzo en los que se ejecutan comunmente las obras del temple en grande, se dibujará continuadamente sobre ella lo que se hubiere de ejecutar si no tiene que haber en el pintado repeticion, ó correspondencia de unas mismas partes; que habiendola de tener, y aun en todo caso siendo el dibujo de algun empeño, será lo mejor dibujarlo y corregirlo en papel grueso separado, y de media tinta ó blanco de la medida del dibujo ó cuadro todo aun mejor; y ya correcto, picarlo y aplicarlo á su sitio, apuntado con unas sútiles puntas, y luego estarciendolo con una muñequita llena de polvo de carbon fino, con lo que quitado el papel, se hallará pasado el dibujo á su sitio correpondiente con toda limpieza, y habiendose de repetir al otro lado, con solo volver el papel y estarcirlo, se tiene igual y cómodamente dibujado. Luego se pasarán estos perfiles con una tinta neutra suave, y muy rala, ó clara de agua. Los dichos papeles, siendo la superficie en que se pinta plana, ó cóncava encañonada, pueden aplicársele en una pieza grande; pero siendo cóncava no acañonada cuales son las cúpulas, lunetos, y demas de su clase, deberán aplicarse y sentarse cada pliego de por sí, pera que se ajuste á la disposicion de aquella superficie.

Tambien para pasarse de la tinta general los adorno que hayan de ser muy repetidos, está en práctica con el mayor ahorro de tiempo, el hacer unos cartones ó papeles de marca ma-

yor pintados por ambas caras al aceite, en los que se dibuja y recorta luego toda aquella parte de tinta general que haya de tener el adorno: para usar de estos moldes ó cartones, se aplican muy planos á la pared, y se da á todo lo recortado en el por sobre el mismo, una mano del color local de aquel adorno, y asi continuando se viene en muy poco tiempo á dejar ecsactamente dibujados y dados de su tinta géneral aquellos adornos. Para sus segundas y demas tintas, puede repetirse lo mismo en moldes en que esté recortado el espacio ó toques que deban ellas ocupar; mas aunque por este medio se hacen cosas muy bellas con poco trabajo, es preciso no obstante cuando tierno, dulcificar y desperfilar lo recortado de estos toques, si se quieren suaves; pues de otra manera no permite mas lo recortado de los moldes.

Lo que tal vez quiera dibujarse sobre la pared misma, se hará tanteándolo muy ligeramente con carbon de sauce ú otro equivalente que pueda facilmente borrarse, sin dejar en nada manchada la pared, y luego se pasará de su tinta general, adelantando el trabajo con la práctica que en su lugar se dirá.

En este punto dejando lo dibujado, se pasa á hacer las tintas con los colores que se supone estarán ya molidos en el agua muy espesos, en masa, y cubiertos de ella, teniendolos tapados para que no se sequen ni ensucien, con un palo ó cuchara en cada uno con que sacarlo.

Tambien se tendrá prevenido el yeso blanco de espejuelo ó alabastro ya muerto, y en polvo pasado por tamiz finísimo para usarlo como pasta general en todas las tintas. El modo de matarlo, por si no lo está el que se vende con el nombre de yeso blanco de pintores, que es el mismo de espejuelo, es templandolo muy claro como caldo espeso en un grande recipiente, ó vasija en que le sobre mucho vacío, y meneando continnamente con un palo, se le añade agua á proporcion que la pasta vaya espesandose, y tomando cuerpo, hasta que se vea no incorporarse á ella el agua, é ir clara por sobre esta, dejandola reposar en este que es su punto: se le decanta despues el agua, y se deja muy espeso: y despues de seco, hecho polvo se hecha á las tintas en que deba entrar. Para gastarse en mezcla de albayalde como es el de la paleta para tocar de luz, se prepara de otra manera, y es templando una porcion, y hecho de

él una pella, ya duro se quebranta en la loza antes de secarse, añadiendole la tercera parte de albayalde, y se muele como los demas colores, guardandose en una cazuela cubierto de agua para el uso.

MODO DE HACER LAS TINTAS: Se hacen tomando de los colores espesos ya molidos lo que se necesite para cada una, hechandolas en sus vasijas ó platos muy capaces, añadiendoles luego el blanco dicho de yeso, no dejandolas hasta que tengan el punto propio de su tinta, habiendo en consideracion lo que ha de bajar la tinta al secarse, hechandole despues al estar en su punto, la correspondiente cola líquida y trasparente, y muy floja ó aguada, pues supuesto que se dieron fuertes las primeras manos de aparejo, puede cuasi pintarse con agua pura con lo que se asegura mas la duracion de lo pintado, y es mayor el brillo de los colores, á los que facilmente ataca la cola no siendo muy limpia; asi pues se liquida la tinta dejandola como caldo espeso, de manera que metiendo en ella la brocha al sacarla quede ligeramente cubierta del color, y haga hilo en el chorro, y batiendola fuertemente en especial en el pósito, queda ya hecha la tinta, la que debe para mayor seguridad probarse en su tono, dando de ella una brochada en un ladrillo ó teja, el que haciendolo despues secar al sol ó lumbre, nos dará el verdadero tono en que deba quedar cada tinta despues de seca; y asi visto por este medio el color que le falte ó sobre para el tono que se pretende, se modificará el de la vasija ó plato hasta dejarlo á gusto.

Lo mismo que en el ólio, deben hacerse de cada tinta las cuatro generales, sin contar la de la luz y último obscuro; luego pues de hecha y probada la primera, se echará la mitad de ella en otra vasija ó plato, y añadiendola los colores al caso para rebajarla en su punto, hacerla, y probarla al lado de la primera, y luego nominarlas y numerarlas todas para no tomar una por otra en la multitud que de ellas ha de haber: asi por ejemplo si son tintas de celage, se les pondrá á todas ellas una C. y á la primera un número 1., á la segunda un 2., y asi en las demas que se harán, al tenor de las dos esplicadas.

Todas las restantes tintas cualesquiera que sean, se harán, probarán, y numerarán, como las dichas, no quedando ya mas que advertir en el modo de hacerlas y graduarlas de un modo

suave y acorde; pues se supone que con la practica del ólio está ya esperto el pintor en esta parte.

En este estado, aunque nada positivamente se vea de la obra, se está ya á la mitad de su trabajo, por haber concluido con toda la molesta variedad de preparativos, que consumen por sí solos tanto tiempo, como el pintar el mismo cuadro, lienzo, ó pared.

MODO DE GASTAR EL COLOR EN EL TEMPLE: Supuesto que en la dicha pared se ha de pintar, y que tiene algunos campos generales, se darán ante todo estos, empezando por los que estén en la parte mas alta de la pared ó lienzo, bajando asi por órden, y haciendo lo que cae debajo de lo demas, ó es el último en el fondo de lo pintado, reservando para lo último aquello que tenga que ir encima, con el doble fin de evitar asi la impertinencia que otramente resultaria de verse obligado á ir recortando continuamente, y el peligro de ensuciar la parte baja, ó ya pintada, con la tinta de lo que se le antepusiera. Debe tambien el color estenderse con brocha suave y larga de pelo, procurando no dejar corrales ó rastros muy sensibles de la brocha, y atendiendo tambien á que no quede la superficie ni cargada ni relamida de color, de tal suerte, que despues de seca, se vea lo pintado. Habiendo ya secado esta primera tinta, se pasará á dar la segunda, con el mismo atento cuidado que en la primera, á toda la estension de las plazas que le competan, estendiendola algo mas en el punto donde debe desperfilarse con la tercera que le sigue. El modo de desperfilarlas, perderlas, ó esfumarlas unas con otra sobre seco, es pasando la brocha ó pincel ya descargados de la tinta, y aun si se quiere humedecidos en agua, muy suavemente y con toda ligereza por aquel punto, y en toda la estension que deba tener lo esfumado. Es tambien de advertir que si por lo cargado de las tintas se ocultaren los perfiles, se mojará la parte en que se haya perdido el dibujo ligeramente en agua, y cuando esté á medio secar, viéndose muy distintamente lo dibujado, se repasará con lapiz ó color, y dará luego á toda su cabida el suyo propio.

En fin con esta misma práctica y órden, se marchará de tinta en tinta hasta el fin de la obra, procediendo en toda ella con toda limpieza, lavando muy bien las brochas ó pinceles al pa-

sar con ellos de una á otra tinta, y gastandolas todas en el mismo punto de cola, y color que se les dió al principio, evitando sobre todo el dar mas cola al color cuando se ha helado ó secado, pues se adultera con ello, ofusca notablemente, y viene á poco tiempo de acabado, á resquebrajarse y caerse del todo últimamente lo pintado, por lo muy cargado de ella.

TEMPLE: EMPASTADO O MANCHADO: Faltaba hablar de esta clase de temple, que requiere gran práctica y magisterio de color, esclusivo por lo tanto de los grandes Profesores, y que por lo sumo de su dificultad y trabajo, se usa solo en pintados muy preciosos, en cuadros por ejemplo, ó lienzos historiados regularmente, y colocados en paredes ó techos. Imita en un todo la prática del ólio, no tanto por que usa los colores colocados en la paleta, como y principalmente porque se empasta, y une luego lo asi pintado, siguiendo la práctica del ólio; es decir que se colocan las tintas cada una en su lugar, uniendolas antes que se sequen, cruzándolas unas sobre otras, esforzando seguidamente, á proporcion que va secandose la obra, los claros y obscuros, hasta queder en su debido punto. Con esta práctica á la letra, se dejará facilmente unido, acorde, y suave lo pintado, cosa que aunque es muy facil de comprender, es dificilísima de ejecutar con acierto, porque se pinta como á obscuras, pues al tiempo de dar y pastar las tintas, no se vé ni el tono de ellas, ni la fuerza del claro obscuro, quedando entonces en una total confusion para el que no tenga una segura y facil práctica.

MODO DE GASTAR EL ORO EN EL TEMPLE: Se adornan tambien muy bellamente los temples finos y empastados con toques de oro, fingiendo de él lo que se quiera con singular primor, como joyas, y utensilios de todas clases: para ello se hace ante todo un barniz llamado mordiente, del modo que sigue: á una onza de aceite secante de linaza, se hecha otra de trementina, otra de cera amarilla, y dos de pez griega; todo junto se derrite á fuego lento en una cazuela vidriada, hasta que quede muy incorporado; luego se saca del fuego, y deja helar: si quedare blando, se le añadirá cera, y pez griega, y si duro, aceite secante: y despues de incorporado y helado, otra vez ir tomando á pedazos lo que se hubiere de gastar, y derretirlo en cazuela tambien vidriada á fuego manso: á con-

tinuacion cuando esté muy derretido y suelto, se plumeará y manchará de este liquido con un pincel de meloncillo, lo que quiera tocarse del oro, el que luego ya cortado sobre la almoadilla en sus correspondientes pedazos, se tomará con la yema del dedo pulgar humedecida un poco con solo el aliento, y con él aplicandolo suavemente sin estragar, se dejará sentado donde corresponda, y se concluirá sacudiendolo con un pañuelo cuando ya esté seco, para recortar del todo sus plumeadas ó adornos. Ultimamente admiten estos dorados sus claros y obscuros, pudiendo dárseles estos últimos con unas lavadas transparentes de azafran; y sangre de drago con parte de tierra sombra, ó negro de ollin, para aumentar por grados su obscuro con la continuacion de estas lavadas como en las de tinta china, quedando para los claros limpios los del oro.

BARNIZ PARA EL TEMPLE: Para tener tambien los temples finos resguardados del humo, moscas, ó toda otra crasitud, é inmundicia que pueda pegarseles, y destruir su colorído obscureciendolo y quitandole su brillo como hace la luz muy viva en algunos colores, suelen algunos barnizarse con barníz de agua rás y goma elemí, (recomendado ya en el ólio,) al que se asemeja en un todo el temple asi barnizado; no es con todo lo mas comun el darle al temple fino este barniz, por los inconvenientes de quitarle aquel mate tan gracioso y bello en esta clase de pintura, absorverse una infinidad de medias tintas, descubrir sus mas pequeñas faltas en la pasta del color, y por último darle aquel brillo que, siendo muy ofensivo cargado el barníz en esceso, no deja disfrutar lo pintado.

PINTURA AL FRESCO.

El fresco, último y mas importante de los tres modos de pintar entre Profesores, y el mas propio de ellos por la libertad, certeza, é inteligencia suma que requiere su manejo, es el mas robusto de todos los pintados, de modo que resiste firmemente á todas temperaturas las mas crueles de frio ó calor, humedad, ó sequedad, y al largo trascurso de los siglos.

Su invencion y uso constante y estenso, se remonta á los primeros siglos, pues los Egipcios debieron indudablemente usarlo por la dificultad de pintar de otra manera, y de un modo permanente las figuras y geroglíficos de sus monumentos, como obeliscos, mausoleos, ó pirámides, que no admite duda las esculpian y pintaban en ellos. Del mismo Fresco debían tambien valerse los Griegos para representar pintados sus Filósofos y demas Héroes en los foros, pórticos, y gimnasios. Los Romanos no admite duda que lo usaron segun es facil de reconocer por los muchos frescos que de diversos tiempos se hallaron en sus ruinas, y de los que nos dan algunos aun en el dia un testimonio irrecusable. Y últimamente en él inmortalizaron su fama los mas elevados ingenios del arte de los últimos siglos, en todas las Naciones, y en Italia mas especialmente.

Es la pintura al Fresco la que se ejecuta sobre estuque tierno ó fresco, (de cuya cualidad toma el nombre) con los colores desleidos en el agua pura sin otra ayuda y con sola ella tan firmemente incorporados á él mediante la virtud atractiva y secante de la cal que compone el estuque, que solo destruido este puede desaparecer el color.

Las superficies sobre que se pinta, son única y privativamente el estuque estendido sobre toda clase de pared ú otra superficie que pueda recibirlo.

Los utensilios todos en general, son los mismos del Temple en las dos clases de él, á saber vasijas, brochas, y pinceles proporcionados á la obra, paleta igual á la del Temple, y pinceles aun aquellos mas reducidos siempre del pelo de javalí, algo consistente y largo en cuanto se pueda; solo para toques muy delicados podrán usarse algunos de marta ó meloncillo, con el cuidado indispensable de lavarlos en agua dulce muy á menudo, pues sin este cuidado, los quema y pone al instante inútiles la cal, y aun asi debe muy á menudo mudarse el surtido de pinceles, á causa de lo que insensiblemente los corroe el fuerte caustico de la cal, y la asperidad de la superficie con sus granitos de arena.

En los colores que puedan gastarse con buen écsito está la mayor dificultad, pues á la menor falta de cuidado y esperiencia en ellos, se estropea irremediablemente todo lo pintado de su clase. Requiere pues esta parte especial aténcion, y mas principalmente en los Frescos al descubierto. A toda y segura práctica, quedan los colores disponibles al Fresco reducidos á los minerales y algunos calcinados: los primeros son los ocres de todos tonos, el almagar, ó tierra roja, vermellon, alvin, pavonázo, tierra verde, tierra sombra, tierra negra, y carbon de piedra; y los calcinados la cal, hornaza, vitriolo romano quemado, azúl esmalte, ocres quemados el de Siena sobre todo, y negro de carbon. Mas tampoco seria esta leve indicacion de provecho alguno, si no se esponian para el total acierto las cualidades, y práctica especial en el emplear cada uno de estos colores, como lo verificamos en la siguiente série de ellos.

BLANCO DE CAL: La cal mas blanca y dulcificada hace el oficio en esta pintura, que el yeso en el Temple, y el albayalde en el ólio, es decir que es el principio elementar con que se aclaran las tintas, y la pasta general de todas ellas: merece pues el modo de prepararla especial cuidado por lo mucho que en todo Fresco puede influir su buena ó mala cualidad, y preparacion.

Para ello se tomará la cal viva en terrones la mas blanca y seguida, se matará luego en un tinajon ó vasija grande, dándole el agua dulce, ó regandola de cuando en cuando, hasta que desfogandose, se desmorone, y cebandola entonces mas y por grados del agua hasta que quede hecha una pasta fina, se le

dará al fin mucha agua dulce, y se batirá fuertemente con un palo toda la pasta de la cal que será muy clara, hasta dejarla como una leche: se deja luego reposar, y á los pocos dias habrá quedado el agua muy clara, precipitada la cal en el hondo de la tinaja, y sobre del agua se habrá formado una especie de escoria ó capa del salitre que habrá despedido la cal: esta se quitará cuidadosamente, recogiendola con una paleta ó cuchara al caso, y se le quitará el agua si se quiere para mayor seguridad: añádasele luego otra dulce y limpia en abundancia, de modo que quede la cal muy bañada, bátase luego con el palo fuertemente, dejandola tambien hecha una como lechada, y déjese reposada hasta el otro dia, en que se repetirá á la letra la misma operacion, continuandola por espacio de 4 meses si es posible.

Despues de esto, ya dulcificada la cal, se debe colar por un cedazo de cerdas bien cerrado antes de apurarle el agua, colocado firme sobre el tinajon en que se hubiere de pasar, meneando este caldo sobre el cedazo con una brocha para que pase, y sacudiendolo en el suelo de cuando en cuando boca abajo para que suelte toda impureza que vaya quedando en él, y asi colocada, se deja sentar, y va quitando luego el agua, dejandole la que baste, si se ha de usar inmediatamente, con lo que vendrá á quedar tan pura, dulcificada y suave, que se dejará gastar con toda la pastosidad y seguridad del albayalde fino al ólio. Si empero no debe usarse desde luego, y se quiere guardar para cuando se ofrezca alguna obra de esta clase, podrá dejarse secar en la misma tinaja, y se guardará en ella con toda limpieza: solo al querer usar de ella se le añadirá el agua competente sin otra preparacion.

Asi teniendo la cal ya preparada, y en gran cantidad para lo que pueda ofrecerse, se ahorrarán todos estos procedimientos tan pesados, y que tanto tiempo requieren, el que no siempre dan estas obras, y que tambien del quererlos por otra parte pasar por alto, se sigue la ruina ó destruccion de todo lo asi pintado. Debe pues todo fresquista tener siempre prevenida cantidad de cal.

Este blanco sin mas preparacion, sirve para las tintas generales como de campos, y demas cosas que se trabajen con las tintas hechas de antemano en sus ollas, vasijas ó platos como

en el temple; mas para la paleta y tintas todas que en ella se compongan como las de carnes, ropas y demas que requieran especial cuidado, se empleará esta misma cal, estando muy dulcificada y no otramente, refinandola de nuevo con pasarla desleida muy clara en agua por un cedazo de seda muy tupido meneandolo con brocha, y sacudiendo á ratos lo que en él quede; y luego reposada quitada ya el agua toda, ponerla asi espesa como una manteca en la paleta para el uso. Si la cal se ha guardado en seco, y ha llegado á endurecerse, será indispensable quebrantarla, remojarla ó ablandirla muy bien en agua, y luego repasarla en la loza como todo otro color.

En los dos dichos casos preparada la cal, y aun sin preparar ó dulcificar, cuando la falta del tiempo no lo haya permitido, se le añadirá la tercera parte á la cal menos purificada, y la cuarta á la que lo es ya del todo, de polvos de mármol ó alabastro muy blanco y crudo, muy finos convertidos en una pasta finísima como el albayalde, con cuya mezcla adquirirá la cal una fortaleza y brillo admirable, el que se requiere para cosas de primor y muy acabadas, reuniendo á mas la ventaja de ser inmutable al cubierto y descubierto.

HORNAZA: La hornaza es bellísimo color al Fresco, y muy dulce para la tez blanca y de buen color en las carnes con todos sus rebajos, y toques de claro en los paños amarillos; mas puede únicamente usarse en el cubierto, y con el cuidado de no hacerle tocar aun inmediatamente sobre el estuque, sino despues de la primera mano, ó pasta, y tinta general de la figura ó demas que se pinte, de otra manera le chupa su bello color la fortaleza de la cal del estuque; asi que con esta indicacion, puede entrar en todas las tintas y reflejos del Fresco, y suplir en él los otros mas bellos amarillos que absolutamente no pueden tener uso en esta clase de pintura.

OCRES Y TIERRA ROJA: Estos, lo mismo que el almagar que viene á ser de su misma naturaleza, no tienen dificultad alguna en emplearse de todos modos, al cubierto y descubierto, en el que son muy sólidos, ya sobre el mismo estuque inmediatamente, ya sobre la pasta de otro color, ó en mezcla: merece tambien en ellos la observacion el que no llevando blanco en su pasta, obscurecen y rebajan mucho al secarse, aunque unos mas que otros segun la cualidad de la mi-

na de que se hayan estraido: con el blanco y demas tintas, son muy vivos todos ellos en especial el claro que hace un dorado riquísimo. Los quemados conservan todas estas bellas cualidades juntamente con su muy buen color.

VERMELLON: El mineral será siempre preferible á todo otro, aun al mas bello artificial, y no se usa al descubierto enteramente; pues no resiste á las inclemencias, quedando á los pocos dias convertido en un morado despreciable: pero en los sitios cubiertos, y mas si disfrutan de poca luz, es muy bello, y robusto de color, igual al ólio, y se puede gastar ó por sí solo, ó en mezcla con otros para las tintas, mas no puede sentar inmediatamente sobre el estuque, sino que como la hornaza se dará sobre la tinta general del cuerpo á que se emplea, añadiendole el blanco con parte de amarillo en sus claros, y el albin ó pavonazo en sus obscuros, con mezcla de tierra sombra ó tierra negra, y carbon en los últimos toques.

ALBIN Y PAVONAZO: Estos dos colores hacen las veces del carmin, el que no hay que pensar emplearlo en esta pintura: los dos lo imitan del todo, aunque el pavonazo es mas obscuro, y bajo que el primero. Cogiendo el estuque muy fresco, en nada nos hacen sentir la falta de los carmines, y son inmutables á todas inclemencias y temperaturas: pueden tambien emplearse uno y otro sobre el estuque mismo, sin que se pierda con ello sensiblemente su color. Los dos son minerales estraidos en piedras de las minas del cobre.

AZULES: En estos hay que vencer en todos las mayores dificultades, y queda reducido su uso al del esmalte é indico, habiendo tambien que observar en su manejo las particularidades que en cada uno se van á notar.

ESMALTE: El esmalte ó por otro nombre azúl de esmaltines, es el primero y único para azules claros como celages, y demas de este tono. Al cubierto debe gastarse en agua que habiendo estado en cal, haya tomado su salitre embraveciendose con ello: con esta agua pues se mezclará molido el esmalte, y dará hecho una lechecilla al estuque aun fresco, que lo agarrará y embeberá, conservandolo inalterable: pero estando al descubierto, será preciso gastarlo con leche de cabras, y en sus rebajos admite únicamente el negro de carbon ó piedra á proporcion de su tono, sin pensar nunca en poder emplear en ellos

el añil. Al cubierto podrá con todo usarse en los obscuros de él el azúl indico y verde, mas cuidando de no mezclarlo nunca con la cal, que le roba totalmente el color.

Los morados pueden hacerse mezclandose á los dichos azules, con distincion de los dichos casos, el albin y pavonazo.

TIERRA VERDE: Esta tierra de la que es la mejor la de Verona, es la única que puede gastarse por sí sola, y aplicarse al descubierto, y en contacto con el estuque, el que siempre debe recibirla fresco, para no rebajarse ó aflojarse tanto asi al secarse, aunque de todos modos mas ó menos lo hace: en mezcla no obstante con los ocres y sin blanco, se mantiene mejor, porque con lo que este sube y la tierra verde afloja, viene compensandose, á quedar en muy buen verde, y en general con los ocres, hornaza, esmalte é indico y negro (cada uno de ellos en sus distintos casos, y con sujecion á las observaciones notadas.) puede variarse en todas tintas y tonos este verde.

NEGROS: De estos son los tres que vamos á dar los mas bellos y á propósito para el Fresco, no obstante no todos ellos podrán usarse indistintamente.

TIERRA NEGRA: Es la mejor cualidad la que nos viene de Venecia en unas como pelotillas: pardea siempre mucho aun en sus obscuros; por lo que nunca se adaptará en ellos: al descubierto no se usa absolutamente, pues es muy endeble por lo poco que penetra al estuque; podria no obstante afianzársele con la leche.

CARBON DE ENCINA: Este quitada su cáscara y bien molido, es muy escelente en especial para los claros. Dado al estuque aun muy tierno, lo agarrará muy bien, pues de otro modo es muy endeble; por lo que será mejor reservarlo para el cubierto en todos casos, y tambien en parte con la leche puede remediársele este defecto.

CARBON DE PIEDRA: En todas situaciones, combinaciones, y mezclas, es el mas espedito, hermoso, y sólido el negro del carbon de piedra quebrado y desgranzado antes con martillo, y luego muy bien molido. Resiste grandemente á las intemperies: admite muy bien la cal, ya la del estuque á que puede sobreponerse inmediatamente, ya la que para sus claros se le quiera mezclar.

ESTUQUE: El aparejo de la superficie para pintar al fresco,

aunque está en todas las obras al cuidado del albañil, es siempre esto bajo la direccion del pintor, que no puede en manera alguna dispensarse de este cuidado, si quiere asegurar la obra, pues no todos los albañiles saben lo tocante á él, y aun sabiéndolo, les falta aquella precision y limpieza en los recortados, que solo el pintor mismo podrá enseñarles.

Se dispondrá de principio el estuque como sigue: ya bien matada la cal, se pasará por arnero ó cedazo de cerdas algo abierto, y asi pasada, se tendrá prevenida para incorporarle la arena, que debe escogerse de cualidad buena, jugosa, y dulce, esto es de rio, y no arcillosa, ni terrosa: la que tenga todas estas cualidades que son en ella importantísimas, se pasará por cedazo de cerdas que la dé muy fina, y en esta disposicion se echará la cal y arena asi escogidos en un gran tinajon ó todo otro recipiente muy capáz, en igual cantidad una á otra, ó tambien (pudiendose dulcificar por todo el tiempo que dirémos el estuque, y no de otro modo,) se podrá echar á tres partes de cal dos de arena. En cualquiera de estas cantidades, puesta ya la masa en su tinajon, se mezclará bien, y batirá en mucha agua dulce y limpia, de la que se le dejará bien bañada ó cubierta: esta agua hará en su sobre una como capa ó lapa del salitre, la que se le quitará todos los dias con especial cuidado, y luego mudará el agua, aunque no es esto tan preciso: se le añadirá de nuevo agua dulce y limpia en abundancia, se batirá con ella muy fuertemente la pasta, y al otro dia ya reposada, habiendo tambien formado la lapa del dia anterior, se le quitará con el mismo cuidado, continuando con esta misma operacion por el espacio de cuatro ó seis meses, sin dejarla nunca embeber ni secar, despues de cuyo tiempo estará esta pasta tan enteramente purificada, suave, y dulce, que se pastará como una manteca, sin ofender en nada á los colores que reciba, ni hacer aquellas mudanzas de fresco á seco, ni espeler sobre lo pintado aquella humedad y zarro del salitre que deja muchas veces burlado al mas esperto fresquista, y son siempre procedentes de la poca diligencia en la eleccion de la arena y cal, ó purificacion de ellos en la masa del estuque.

Todos estos preparativos requieren mucho tiempo, y como puede ofrecerse una obra que lleve prisa, será siempre lo mas acertado tenga el Pintor fresquista prevenida en algunas tinajas

purificandose, ó ya purificada la masa del estuque, ó por lo menos la cal sola, que es la que despide mayor cantidad de salitre, para las obras que vaya ofreciendose; mas si en manera alguna pudiera lograrse por falta de tiempo ó proporcion el estuque asi del todo purificado, podrá gastar por de pronto el que se componga al acto de empezar la obra, trabajando sobre él las cosas únicamente de menor importancia, como campos ó fondos mayores, cuerpos de arquitectura y adornos, en el interin que se le irá purificando el estuque para las cosas de mayor esmero y lucimiento en el cuadro; en las que no puede absolutamente dispensarse de gastar el estuque muy purificado.

Antes de estenderse ó revocarse la masa del estuque sobre su superficie, debe cuidarse que esté ella en la debida disposicion, esto es, preparada de antemano como sigue.

1.° Si estuviese la pared jarrada, ó revocada de antiguo, y lisa, bastará picarla muy bien é igualmente, y bañándola dos ó tres veces antes, se le puede dar sobre este raspado la masa del estuque; mas si esta es de yeso blanco muerto, ó aunque de argamasa hubiere hecho algun movimiento, debe necesariamente rasparse del todo, y dársele otra mano de argamasa comun, y dejarla áspera en su superficie, aunque de un modo igual, para tender despues sobre ella el estuque fino.

2.° En todos casos estará la superficie ó pared antes de estenderle el estuque fino preparada con el vasto, dejado en la misma disposicion que se acaba de decir.

3.° A la pared asi dispuesta, no se estienda el estuque fino antes de estar seguros de que está ella seca del todo, y libre de toda humedad que pueda de sí arrojar la pared, porque sin este cuidado, quedará en el primer caso manchado lo pintado por el salitre que arrojará al tiempo de secarse, y en el segundo caso no secará nunca bien, y vendrá á caerse últimamente todo lo revocado sobre la tal humedad.

4.° Despues de todo lo dicho, importará bañar muy bien el pedazo sobre que haya de estenderse el estuque fino con agua dulce, y en un dia de anticipacion, repitiendo lo mismo por la mañana antes de estenderlo, pues esto hace que prenda bien, y se mantenga fresco y jugoso todo lo que deba pintarse en aquel dia, y mas en verano: ni hay que recelar pueda dañarle esta humedad, porque cuanto le daña la de lo interior de

la pared, tanto le es provechosa la que por fuera recibe al tiempo de su manejo.

Dispuesta asi del todo la superficie de la pared á recibir el estuque último ó fino, señalará el pintor con unas líneas el trozo ó pedazo que crea poder concluir del todo en aquel dia, ya sea una cabeza, ropage, ó cualquiera otra cosa, escediendose de ello cosa de dos dedos, y dejandolo recortado despues en el parage que mas le convenga, que será siempre aquel en que se recorte un objeto, ó haya una tinta obscura por ser mas facil en ella unir el trabajo de un dia (llamado tarea) al del otro; de tal modo que no deje señal alguna: luego dentro de esta plaza señalada estenderá el albañil con toda limpieza, y no escediendo en lo mas mínimo las líneas apuntadas, el estuque fino con paleta, ó llana proporcionada á la estension de la plaza dicha, cuidando al tenderlo, de hacerlo con toda igualdad, sin dejar cargado, ni desigualdad alguna; formando este estuque sobre la pared como una túnica muy bien seguida y del grueso de una peseta, ó un duro lo mas: seguidamente lo igualará y bruñirá con la misma llana ó palustre, para que quede mas firme é igual: despues de esto lavará el mismo albañil toda la túnica del estuque con una mazorca ó muñeca de lienzo ó lino bastante abultada, y muy mojada, la pasará ligeramente por sobre el estuque, hasta levantar en él una como leche, y con esto se acaba de igualar la superficie, matando los rastros de la llana, se le quita lo bruñido y liso de ella, y últimamente abre sus poros, moviendo la arenilla, sin lo que no pegaria el color, y con ello toma por consiguiente mejor pasta ó mas grato y facil manejo en el color que se le sobrepone.

MODO DE DIBUJAR SOBRE EL ESTUQUE: Con esto habrá acabado el albañil sus operaciones en el estuque, y entrará ya el pintor sacudiendolo ante todo ligeramente con un pañuelo para quitarle aquella arenilla que en la superficie hubiere quedado suelta, la que de no quitarla, se caeria al tiempo de pintar, y si era esto en techo ó bóveda, dañaria sobre manera los ojos del pintor, dandole en ellos; para lo que será en este caso lo mas seguro, aun sacudiendo esta arenilla, usar unos anteojos de vidrios cristalinos muy claros con bolzas de tafetan que cierren y cubran el ojo todo lo posible, para dejarlo del todo resguardado de este nocivo polvillo.

Si es cosa de alguna complicacion lo que va á pintarse, se dá por sentado haberse de ello hecho anteriormente los estudios por partes, y despues de ellos el borrador, al ólio lo mas espedito, y en reducido tamaño. Para los frescos, en bóvedas ó cúpulas mayormente, es lo mas acertado hacerlo en cascaron corpóreo, ó toda otra superficie de la propia y efectiva configuracion de la bóveda ó cúpula, pues asi se vé ya por el todo el efecto que el Fresco en su propio lugar ha de hacer, y se escapa el peligro (que lleva el hacerlo en superficie plana) de hallarse luego al verlo pintado en lo cóncavo de la bóveda ó cúpula, con el chasco de ver muchas veces que discrepa mucho del efecto que nos proponiamos darle; mas en caso de no poderse verificar asi, hacernos cargo en la superfice plana del boceto de lo que han de retraer á nuestra vista todas sus líneas por el escorzo en que mas ó menos nos lo presenta la concavidad de la cúpula ó bóveda. El modo pues de hacer la traza de la cúpula en dicha superficie plana, es para las cúpulas, considerando el valor de la línea de la circumferencia de su planta, que es tres veces su diámetro, y una séptima parte mas, como siete con veinte y dos, y hallada esta, se puede estender dicha línea en un lienzo plano ó papel de su estension, y darle de alto en el medio la cuarta parte de su circumferencia, que es la dicha linea, y desde los estremos de esta hasta la dicha altura, tirar una curva, y en este espacio, contenido entre la recta del plano y las dos curvas de los lados unidas en su parte superior, se formará la traza, reduciendola por escala ó cuadrícula al menor tamaño que se quiera, si es para el borrador ó boceto, y sin reducirla, si es para cortar los papeles ó cartones que han de cortarse del todo á la medida de la superficie ó cuadro que se quiera pintar, y en ambos casos se verá que vendrá este corte maravillosamente ajustado á la superficie del todo, considerando que la parte mas alta de dicha porcion en el medio, es el centro de la cúpula.

Cuando de este borrador ó boceto se habrá por cuadricula dibujado todo lo que en él se comprehenda en papel de marca mayor y de media tinta (por si sobre él quiere tocarse su claro obscuro) de igual medida y ajustado en todas sus partes al sitio y estension de lo que se haya de pintar, se corregirá luego, y pasado de pincel, se picará de aguja, y sentará en el si-

tio estarciéndolo todo lo que en aquel dia puede alcanzarse á pintar, ó aplicandoselo por partes haciendo del dibujo todo tantas divisiones cuantas sean las tareas, cuidando de ajustarlas muy bien unas á otras para que no falte ni sobre lugar en el cuadro al hallarnos en su estremo, ó bien y aun mejor sentando de una vez todo el papel que comprehenda el cuadro por entero ya antes de tender el estuque fino, apuntandolo con unas tachuelas ó puntas finas en mayor número espesas si es en bóveda ó cúpula, y pasando de unas á otras un hilo para que mejor se sujete á su superficie el papel. En esta disposicion luego por un estremo del cuadro se señalará una tarea, y levantando el papel á aquella parte correspondiente, tenderle el estuque como queda dicho; aplicarle luego aquella parte del papel acomodandolo muy bien á su superficie, y estarcirlo luego por medio de la mazorquilla ó muñeca llena de carbon molido, y levantandola despues, se rollará sucesivamente á un lado si quiere conservarse este papel, ó sino podrá cortarse. Despues de esto se pasarán los perfiles, si son de carne con la tinta de perfilar que dijimos en el ólio, ó sino toda otra tinta neutra algo obscura, para que no se pierda al secarse. Tambien si se pinta muy franco como en cosas que deban verse á mucha distancia, podrán pasarse con una punta no muy aguda de asta de pincel, marcando así en el estuque con un leve zurco los perfiles que no podrán de este modo ya borrarse.

Se dijo ya al hablar del modo de aplicar el estuque que se debia en todos casos estender algo mas de lo que comprehendia la tarea ó trabajo de aquel dia; y ahora debe añadirse que ya pintado lo que esta cogia, se recortará (cuidando recaiga como se dijo en parage de tinta obscura,) lo sobrante en toda la orilla con un cuchillo ó paletilla en punta, verificandolo al soslayo hácia fuera, para que no rebeba ni haga quiebras hácia dentro. De este modo mientras se pinte, conservará todo lo que esceda de la tarea la frescura ó humedad por sus orillas, y podrá despues recortarse en el parage de ella que mas acomode, y unirse con mas delicadeza. Cuando se ofrezca tirar algunas lineas, se tirarán con regla, y siendo circulares ó curvas que reconozcan centro, desde él con un hilo que tenga un lápiz en punta, ó asta de pincel atada á su estremo, podrán ecsactamente marcarse.

OBSERVACIONES EN LA PRÁCTICA DE LA PINTURA AL FRESCO.

Por su órden progresivo debe ahora esponerse cuanto concierna al modo de gastar el color en esta clase de pintura. Dado pues que está ya la obra en disposicion de empezar á pintarla, recomendarémos ante todo la observancia de las siguientes prácticas en sus respectivos casos. 1.ª Se tendrá particular cuidado en que el estuque al tiempo de pintarlo esté en su debido punto de frescor ó humedad, considerando que es el jugo de la cal únicamente el que atrae y fija el color, y que no teniendo este dicho jugo la cal cuando seca ó muy rechupada en la pasta del estuque, cerrados ya sus poros por aquella telilla que forma en la superficie, no podrá en ella penetrar el color ni incorporarse, sino que formando un polvo á manera de ceniza sobre ella vendrá á caerse y dejar perdido todo cuanto trabajo en él se haya empleado.

2.ª Que debe este peligro eludirse rociando de cuando en cuando la tarea, segun se note que va ella rechupandose, ó bañandola con agua clara por medio de una brocha suave y limpia, destinada únicamente á este objeto; y servirá no tocando nunca al estuque á este fin, tanto para lo pintado como para lo que se vaya pintando, y se haya aun de emprender; mas para lo que no se haya de empezar de algunas horas, si no bastan estas rociadas, (como sucede en verano) para que no se pase, se tendrá una vasija con agua clara para remojar estregando de cuando en cuando con una mazorquilla fina suavemente la superficie de lo revocado, con lo que removerá la pasta del mismo levemente, y recibirá, y conservará asi mejor la humedad. Con este cuidado podrá evitarse el que se rechupe ó seque la tarea; en cual caso ya no sirve absolutamente, y no quedando mas recurso, debe rasparse y volverse á estender, y luego dibujar sobre ella.

3.ª En tiempo de frios muy crueles y con mas razon en el de hielos, no hay que pintar absolutamente al descubierto, por quedar muy espuesto el estuque á helarse, y en tal caso no chupa ni incorpora, se deshace luego, y desprende formando un

polvillo. Bajo cubierto empero, no siendo el frio muy riguroso, se tendrán dos vasijas con sus brochas distintas para emplearlas cada una en su caso, como se acaba de decir, puestas al fuego para que esté caliente el agua lo mas posible, y con ella se bañará ó rociará la tarea, segun ella lo ecsija en sus dichos casos.

4.ª En verano, estando el tiempo seco y caloroso, se rociará con mas frecuencia, ó estragará la parte del estuque que queda para pintar, y siendo en parage que por darle el calor del sol ú otro motivo se seque con mucha prontitud, será del caso, despues de algunas horas de estendido, si ha secado ya notablemente, darle tambien un lavado ligerito de la pasta del mismo estuque, con la mazorquilla de lino con que lo lava el albañil, muy empapada en agua, de modo que forme un líquido jugoso como leche espesa. Con esta misma operacion, podrá en tiempo ó lugar no muy caloroso, acabarse lo que estuviere estendido del dia anterior, mas en este y el antedicho caso, será preciso volver á estarcir y pasar los perfiles que se habrán perdido con la dicha lavada en la superficie del estuque.

5.ª La mas segura y descansada práctica, es en cada tarea no emprenderlo á pintar todo á un tiempo, sino aquel pedazo de ella que pudiere acabarse del todo de un tiron, ó sentada de una hora lo mas, porque si se deja de la mano lo empezado, se pasa antes de concluir, y al volver á él, no se unen ni sientan bien las nuevas pinceladas, á menos que se rocíe muy á menudo como queda dicho.

En todo lo restante, la práctica del pintar es del todo semejante al temple empastado, es decir que en los campos ó fondos de alguna estension se usará de brochas grandes, y el color liquidado en el mismo punto que alli se dijo, y colocada cada tinta en su vasija con la correspondiente inicial del nombre de la tinta y su número, se estenderán las plazas grandes de color, empezando por las que vengan mas atrás, ó en el último término del cuadro, y luego sucesivamente todo lo que va acercandose mas á nuestra vista, hasta llegar á lo que estuviere en primer término, desperfilando los contornos, y uniendo las tintas despues de entradas lo competente unas sobre otras las que hayan de unirse, por medio de la brocha misma limpia del todo de la tinta, chupada medianamente en el agua,

pasando así suavemente sobre las tintas que quieran unirse luego de estendidas.

En el dar ó estender las tintas ó colores simples, se atenderá para sentarlas inmediatamente sobre el estuque, ó sobre el pié de otro color, á las cualidades que en cada uno de ellos se notaron respeto de la cal, igualmente que á la inmutacion que se dijo sufrian por las inclemencias, para atendido esto emplearlas ó no al descubierto, lo que debe ya de antemano considerarse antes de hacer las tintas para no emplear en ellas (cuando haya de estar lo pintado al descubierto) aquellos colores que en él bajan ó se pierden del todo; pues de otra manera, dejarian luego con su mutacion trastornadas todas sus tintas.

Por lo que hace á las cosas que quieran pintarse con particular esmero, dejandolas concluidas del todo, como en un Fresco de composicion historiada, sobre el atender á todo lo aqui dicho, que en ellos puede tener cabida, se considerará que siendo su pintado el de un manchado ó empastado fino y unido, está para estos casos reservado en el Fresco el uso de la paleta que ya dejamos descrita en su lugar: colocada pues ella sobre el brazo, ó en un taburete muy á mano si es mucho su peso, supuesto que están ya los colores muy bien molidos, y en masa ó pasta espesa, por el órden que en el ólio se dijo, se tomará para formar las tintas de cada uno lo que se requiera con la punta del cuchillo y colocados en el centro de la paleta, se mezclarán con la punta de la brocha chupada en agua, y hará y ajustará á su gusto la tinta, haciendolo en cada una en bastante cantidad, por la mucha que se consume, y para evitar asi (dándola en abundancia ó repitiéndola,) el que se seque con tanta prontitud, no olvidando tampoco esto en los colores simples de la paleta, rociándolos si aun con esta prevencion se secan notablemente, de cuando en cuando con agua clara. Tambien se limpiará al estar muy sucia ó complicada de tintas la paleta en todo su campo con una esponja que á prevencion se tendrá, y pasandola humedecida, y estrujando con ella, se escurrirá el agua sucia, y color que de la paleta haya arrastrado chupandola luego de nuevo en agua clara, repitiendo lo dicho hasta venir á quedar del todo limpia.

Formadas pues asi las dichas tintas, irá entrandolas en sus respectivos lugares, sobre el estuque, las que no les dañe es-

te, y sobre otras de su mismo tono que le sienten bien aquellas que tocando en él se trastornen, segun la naturaleza del color ó colores que le componen; desperfilándolas y uniéndolas en uno y otro caso, sin dejarlas descansar, con una brochuela fofa y suave, módicamente húmedecida, proporcionado el grandor de esta al de la plaza del color ó tinta que tenga que unir.

Las carnes, especialmente de tintas hermosas, pueden pintarse bien y con todo su propio colorido, únicamente al cubierto, y aun con el siguiente procedimiento práctico: despnes de perfiladas estas de tierra roja, con parte de pavonazo, se hará la media tinta general del tono de ellas con el blanco fino, los ocres y la tierra roja y pavonazo, de cada una lo que se requiera para su propio color; con ella se meterá ó llenará todo aquel pedazo de carne que se puede concluir en la continuacion de media ó una hora, hasta llegar á las plazas obscuras, las que se darán con una tinta rebajada á proporcion de la luz, compuesta de esmalte, tierra verde, roja, sombra, y albin, con negro de carbon en los mayores obscuros, y pavonazo, acompañados todos de los ocres y blanco, empleando cada uno de estos segun sean mas análogos á la calidad del colorido de aquella carne, y dejando con estas mismas ya concluidos los obscuros. Luego con el vermellon y hornaza combinados con el blanco, se harán las tintas correspondientes á los claros y frescores y se darán en sus distintos tonos cada uno en su lugar, uniéndolas seguidamente del modo dicho con brochuela suave humedecida. Últimamente se tocarán los mayores claros con la hornaza pura, ó la mezcla que le convenga, ó tambien los ocres, siendo las carnes de no tan bello colorido.

Con esta práctica, se consigue el trabajar el color al Fresco empastado y unido con la suavidad y acordancia misma del ólio, venciendo por su órden cuantas dificultades nos presenta la naturaleza del Fresco que sin estas dichas prevenciones seria la mas fatigosa en la práctica, cruda é ingrata á la vista, entre las tres clases de pintura.

No será fuera del caso despues de todas las prevenciones dadas para pintar de corrido el Fresco, se diga lo concerniente al modo de retocar y corregir en ella, en caso necesario no mas, pues se huirá de ello en cuanto se pueda, poniendo el debido cuidado de principio en todas sus operaciones, porque

siempre los retoques se dejan conocer á un ojo medianamente observador, estando la pintura muy á mano, de modo que pueda disfrutarse muy de cerca, y siendo á mas al descubierto, dificilmente se conservarán ni igualarán á lo demas del pintado; no pudiendo empero evitarse, se harán estos retoques con los mismos colores del Fresco gastados con leche de cabras, igualando muy detenidamente las tintas á lo que se retoque, procediendo en todo esto como en lo general del Fresco, advertido que en este caso, supuesto que está ya seco del todo el estuque con lo pintado, no hay dificultad alguna en gastar sobre él los colores todos absolutamente, incluyendo aun los que escluye el Fresco, y son privativos del Temple, porque siéndolo en este caso y no Fresco, no hay ya que atender á la naturaleza de este, y admite ya toda la libertad del temple. Por lo mismo se usa en algunos casos de este arbitrio y templa de leche, para dar sobre el estuque seco aquel color que no podria recibir en fresco por ningun otro medio, hermanandose estos toques perfectamente á lo restante del Fresco, cuya advertencia puede tambien servir para todo caso en que se quiera emplear en él algun color muy precioso y vivo que por ningun otro medio puede resguardarse de la malignidad cáustica de la cal en el estuque fresco. Adviértase con todo, que al hablar de todos los dichos retoques, se ha entendido hablar única y privativamente de los Frescos en cubierto.

Para los blancos en estos retoques, en lugar de la cal con la mezcla dicha, podrá usarse del albayalde y yeso fino blanco en partes iguales, y es mejor aun para cosas de algun primor el de cáscaras de huevo solas muy bien molidas.

Últimamente por medio de la misma leche, ó tambien de la templa de huevo, podrán retocarse los salitrados, con tal que en la superficie no hayan recibido daño alguno de haberse por ejemplo desprendido de la pared, ó abierto grietas en todo ó parte: en cual caso debe toda aquella parte restaurarla el albañil, dándole de nuevo el estuque al igual de la demas superficie, aunque si es ello muy poco, podrá corregirse plasteciendola con yeso blanco, y cola fuerte hecho una pasta dura, y despues de seco, pintar en ella como en el temple, con esta dicha mezcla de huevo ó leche, ó si es lo corregido en la pared de la pasta de estuque, estando este seco con la misma le-

che ú otra templa, y si fresco ó tierno, como en lo general del Fresco. No habiendo empero de corregir nada en la pared, y si solo el color que haya absorvido ó desprendido el salitre, se aguardará á que este se haya ya formado y desfogado cuanto sea capáz de dar, que será cuando esté ya del todo seco, y en este caso luego de desprendido con todo esmero restregando aquel pedazo con unas plumas, lavarla muy bien con agua dulce, y ya seco, pintarlo del dicho modo, estendiéndose con las tintas algo mas hácia todos lados, para mejor poder unir estas con las mismas ya viejas de lo pintado.

DICCIONARIO

DEL

DISEÑO Y PINTURA.

A

Abaco: aquel cuadrado que cae bajo del cimacio del capitél dórico.

Aballar: lo mismo que rebajar.

Acabar: es el concluir de segunda y última vez ó mano, el cuadro bosquejado.

Academia: Escuela práctica teórica del dibujo, donde se copia de buenos originales ó modelos del natural todos los objetos de la naturaleza, en especial la figura del hombre en varios movimientos y combinaciones; por lo que se dá algunas veces el nombre de Academia á la dicha figura, tomada asi del natural.

Accidente: calidad ó efecto pasagero y momentáneo en los cuerpos, asi decimos accidente de luz, de color, y demas.

Accion y actitud: el acto de moverse y colocar la figura sus miembros, segun su intento y espresion.

Aceite: la sustancia ó jugo craso sacado por compresion de las nueces, piñones, semilla del lino ó adormidera, que por sus calidades secantes, sirven para pintar con mas jugo, pasta y únion, que en la cola y demas templas.

Acorde: lo que tiene acordancia.

Acordancia: la dulce y suave organizacion de una pintura.

Adumbracion: toda aquella parte del objeto ó figura iluminada á que no tocan directamente los rayos de la luz.

Afecto: todo movimiento ó pasion en el ánimo.

Agrio: lo muy chocante, desabrido, é ingrato á la vista: se dice principalmente del color de mal gusto, y en poca armonía.

A

Agua rás: espíritu de trementina para barnizes, y otras operaciones del que es el mejor el menos colorado, cual el de Marsella, que nos viene enteramente cristalino.

Aguada: *(pintura á la:)* la que dá el color con mucha agua y parte de goma arábiga muy trasparente, reservando para los claros el blanco del papel.

Aguazo: especie de pintura que se hace remojando el lienzo blanco labrando sobre él con aguadas de varios colores.

Albayalde: color blanco estraido del plomo, que se gasta especialmennte en el ólio.

Alein: color carmesí obscuro que se saca en las piedras de las minas del cobre, y en el Fresco substituye al carmin.

Almagra: tierra mineral roja que se halla en nuestras Provincias, y es muy útil y permanente en el ólio, temple, y fresco.

Amanerado: se dice de aquel que pinta y lo pintado, por una práctica ciega, no apartandose nada de ella, y sin eleccion de lo bello en la naturaleza.

Amarillo: color simple natural de un tono vivo, que recibe muy bien la luz, y es siempre muy grato á los ojos, especialmente en sus tonos bajos.

Anatomía: la organizacion, medida, forma y situacion de los miembros de todo cuerpo animal, en especial el humano.

Ancorca: color amarillo obscuro al ólio, y claro al temple: lo hay de varios tonos, y es en todos un compuesto de yeso mate, y tinta gualda.

Andamio: el tablado que se hace y levanta para desde el pintar las obras en parajes altos, como bóvedas y demas.

Anillo: aquella moldura ó filete que circunda la coluna en el estremo ó vivo superior de ella.

Antepecho: el pretil ó baranda que se pone en parajes altos para no caerse, y llega hata el pecho.

Añil: color azúl obscuro asi denominado, porque viene comunmente de la India oriental, donde lo obtienen del sumo de distintas plantas: apenas tiene ya uso mas que para el temple en los fondos obscuros.

Aparejar: preparar ó dar á la tela ú otra superficie, unas

A

manos de color, disponiéndola asi para que reciba mejor lo que sobre ella se quiera pintar. Dicese tambien imprimar, por ser la primera operacion que se hace en todo cuadro.

Aparejo, preparacion ó imprimacion: aquellos materiales ó pasta que sirven para lo dicho.

Apomazar: alisar estragando con la piedra pómez chupada en agua el lienzo preparado para pintarlo despues, ó toda otra superficie que se quiera pulír.

Apreton: aquel golpe de obscuro mas fuerte, ó el último toque de obscuro en los fondos de una figura ó cuadro.

Área: el espacio que comprehende una figura plana.

Arbotante: adorno de arquitectura que comienza ceñido por arriba, ensanchando hácia abajo en forma circular ó aovada, y se enrosca formando una línea espirál.

Arquitectura: el arte de edificar con solidéz, hermosura y comodidad en los edificios, bajo ciertas reglas matemáticas: en pintura se busca únicamente en ella la delineacion y hermosura esterior de sus obras, fundada principalmente en los cinco órdenes de ella.

Arquítrabe: la porcion inferior del entablamiento que sienta sobre el capitél de la coluna en la arquitectura.

Arco: el semicírculo que cierra el vacío ó intermedio de dos colunas ó pilastras, y sienta en la parte superior de ellas, y los hay de dos clases; de medio punto, que consta de un semicírculo entero; apuntado que consta de dos porciones de círculo, formando ángulo en la clave, cuales eran los de la arquitectura Gótica; ó chato que tiene menos del semicírculo: se dice toral el arco que sostiene (en número de cuatro comunmente) la media naranja de algun edificio.

Arteson: adorno cuadrado pentágono, con molduras y un floron en el centro ú hondo, que se usa en las bóvedas, techos, y vueltas de arcos.

Artesonado: lo adornado con artesones.

Astrágalo: cordon que abraza la coluna en forma de anillo colocado sobre la basa, y tambien debajo del friso del capitél.

Azarcon, ó minio: color naranjado rubicundo, resultante del plomo: es el mas propio para secante al óllo, mezclado á sus

A

colores obscuros, como carmin, y negro.

Azul: color simple primitivo, el tercero y mas obscuro de ellos: tiene mucho brillo en sus claros, por lo que requiere especial cuidado en los tres ramos de pintura el conservar su limpieza, que facilmente ataca el líquido en que se deslie no estando muy claro ó descolorado.

B

Balustrada: corredor, barandilla, cornisa, pasamano, ó antepecho sostenidos por balustres sentados sobre su pequeño zócolo.

Balustre: sustentante á manera de pequeña coluna ó pilastra, torneado con distintas figuras, molduras y miembros.

Banbalina: el pedazo de lienzo pintado, que en los Teatros se pone de bastidor á bastidor, representando en su superficie la parte superior de lo que representa la decoracion.

Bañar: dar una lavada muy tirada é igual de color muy trasparente sobre otro ya empastado, como se hace del carmin, momía, y demas de poco cuerpo.

Barandilla: antepecho compuesto de balustres de madera ú otra materia, y sirve de ordinario para balcones, pasamanos en las escaleras, y division de piezas.

Barniz: licor compuesto de gomas secantes y aguas espirituosas ó aceites, liquidado al fuego lento ó al sol, para bañar y dar lustre y vigor á los colores de los cuadros.

Basa: el asiento y adorno que recibe el fuste ó caña de la coluna ó pilastra en su planta ó vivo inferior.

Bastidor: armazon de listones de madera comun, donde se estiran, clavan y aparejan los lienzos que luego se pintan sobre el mismo: y de los que se usa en los Teatros, esforzando con el mejor efecto su perspectiva.

Belleza: aquel grado de total hermosura ó perfeccion en cada sér que lo hace el mas bien dispuesto á las funciones que ha de desempeñar.

Belleza ideal: la que resulta de la acertada eleccion de las partes mas bellas de diferentes individuos de una especie, pa-

B

ra formar asi la total belleza que se dice ideal, porque no la produce la naturaleza apenas, y es por lo mismo lo asi formado, un sér ideal totalmente hijo del propio entendimiento del pintor.

Blanco: color el mas claro, propio de la luz.

Blanco de plata: el que se hace del albayalde mas puro rectificado.

Blanco de estuque: el que se hace de cal y mármol blanco molido, para gastarse al Fresco.

Bóveda: aquel techo que cierra el edificio en forma de cañon de medio punto ó semicírculo.

Bocel: moldura lisa, convexa, que comprehende en su cuadrado algo mas del semicírculo.

Bocelon: bocel grande.

Bol: tierra gredosa muy fina y rojiza, que se emplea en los aparejos del dorado bruñido; y aunque es el mejor el de Arméríca, lo hay tambien en España.

Borron, borroncillo, borrador: la primera apuntacion, traza, ó estudio de concepto, idea ó invencion del pintor, hecho en tamaño reducido, y sin mucho definir.

Boceto: el estudio ya mas acabado y en muy reducido tamaño, colorido y al ólio, del cuadro que luego en grande se haya de ejecutar.

Boscaje: el cuadro que se hace en forma de país, poblado de árboles, espesuras, y animales.

Bosquejo: la primera vez y mano con que se estudia y pinta un cuadro al ólio.

Bosquejar: trabajar de primera mano un cuadro sin definirlo mucho.

Brocha: el pincel grande en todos tamaños y forma de escobilla, que se hace del pelo fino del javalí, y vienen ya con sus astas ó mangos de madera: sirve para los tres géneros de pintura, y en el ólio únicamente, para las plazas y campos de alguna estension.

Broncear: imitar el bronce con la purpurina dada sobre mano de color verde obscuro comunmente al ólio, en cierto punto de mordiente.

B

Bruñir: sacar el lustre al oro, con la frotacion del diente ó pedernal.

C

Caballete: el aparejo de madera de tres pies ó brazos, que abriéndolos, se le dá la inclinacion y estension que se quiere, para arrimar en él el cuadro á la altura que se quiere para pintar.

Calcar: pasar los contornos de un original á otro papel, ya siguiéndolos con tiento, puestos transparentándolos sobre un crista, ya por medio de papel transparente, ya por la presion puestos húmedos original y copia entre dos cilindros.

Cambiante: todo aquello que tiene dos colores, esto es uno en sus claros ó golpes de luz, y otro en sus obscuros, como sucede especialmente en algunas ropas que á este objeto se dicen cambiantes.

Campo: toda aquella estension del fondo de un cuadro mas obscuro comunmente, sobre el que baten y relevan las figuras.

Canecillo: adorno de arquitectura que sale en la parte superior, y se une en la inferior, y se coloca para sostener la salida de la cornisa del entablamiento bajo ella en los tres órdenes mayores.

Cansado: lo que está hecho con demasiado y molesto esmero y fatiga tal, que le quita al pintado la bizarría, intencion, y franco manejo del pincel.

Caña: el tronco, cuerpo, neto ó fuste de la coluna por sí solo, sin capitel ni basa: se dice alta la de medio arriba, y baja la de medio abajo.

Caparrosa, ó vitriolo: especie de escoria que se halla en las minas del cobre, y al aceite sirve molida de secante para poner en la paleta en pasta, como los demas colores.

Capitel: la parte superior que á manera de cabeza cierra y corona la coluna, y lleva distintos adornos en cada órden.

Capitel toscano: el de esta órden que solo consta de la moldura alta: su cuadrado, el friso liso, y collarino.

Capitel dórico: el que siguiendo este órden, tiene lo mismo que el toscano, con alguna mayor esbelteza y adorno en el Friso.

C

Capitel jónico: el de este nombre que consta de cuatro volutas en los cuatro ángulos del cimasio con alguna talla en el medio bocel, sin friso ni collarino.

Capitel corínto: el de este órden que va adornado de hojas y caules que salen del collarino, y acaban en volutas en los cuatro ángulos del cimasio, con otras pequeñas en el medio de él, y un floroncillo en su centro.

Capitel compuesto, ó Romano: el que de este nombre, se compone de los adornos reunidos con variedad y hermosura.

Capitel gótico: el de la arquitectura gótica y bárbara, que se compone de animales, figuras, y follages, caprichosamente puestos y entrelazados.

Capricho: el concepto ó idea del Pintor, y se dice comunmente de aquella idea y ejecucion en que mas se atiende á la originalidad estravagante del Pintor, que á las reglas del arte ó buen gusto.

Cardenillo, ó verdete: verde hermoso del orin del cobre, obtenido por los vapores del vinagre ó mosto, variable y muy secante: úsase solo en las iluminaciones y miniaturas, unido al sumo del limon, y en el ólio unicamente como á secante muy fuerte agregado en pequísima cantidad á los negros y carmines.

Cargado: lo estremadamente espresado ó marcado en cualquiera de las cualidades del objeto, cual sucede en las caricaturas.

Cariatides: figuras que usaron los antiguos en la arquitectura á imitacion de las esclavas de Caria, colocando las en sus edificios, en lugar de colunas, con unos cestos de flores sobre la cabeza, que dieron la primera idea de los capiteles.

Caricatura: la representacion burlesca ó ridículizante de un sugeto ó lance histórico.

Carmin: color carmesí obscuro artificial estraido de la cochinilla ó rubia, de muy poco cuerpo, y mudable ó muy perecedero á la luz viva: insecantes unos mas que otros al ólio, por lo que se le agrega al molerlo, una muy pequeña porcion de minio ó cardenillo.

Cartela: un adorno de arquitectura semejante al canecillo, para recibir ó sostener un peso ó salida.

Cartones: los carteles que se hacen adecuados al sitio que se

C

ha de pintar, para dibujar en ellos lo que se haya de pasar ó estarcir por los mismos al sitio de la obra.

Cascadas: los pliegues mas pequeños de las ropas.

Caule: un pequeño cogollo que sale de entre las hojas del capitél corintio, y tiene unos tallos que terminan uno en el medio, y otro en los ángulos del cimasio.

Celage: pedazo de cielo pintado en algun pais ó historia.

Cenizas: hay bajo este nombre algunos colores muy vivos y de mucho uso en el dia al Temple: las hay de los colores y cualidades siguientes.

Cenizas azules: azúl claro de varios tonos hermosos todos ellos, y el único para azúles claros y vivos en el temple; tiene muy poco cuerpo, y apenas admite mezcla de yeso, por lo que se gasta en general puro muy flaco y limpio de cola sobre un fondo de añil bastante obscuro, y fuerte de cola, y se dá con pincel muy suave y tirado, para unir su pasta arenosa.

Cenizas verdes: es un verde el mas vivo, claro y permanente en el Temple no mas; se usa con todas las prevenciones de las azúles, pues son unas mismas sus cualidades: las hay tambien de otros colores, que no se usan apenas por lograr las mismas ventajas con los colores comunes, que con ellas.

Cernada: aparejo de ceniza y cola para imprimar los lienzos que se hayan de pintar al temple.

Charol: Barniz muy duro, terso y luciente, hecho de diferentes gomas fuertes, y licores.

Cianco, el hueso de la cadera, anca, ó cuadril del cuerpo humano.

Cianquear: sacar bien la figura el cianco del lado sobre cuyo pié carga la figura, dejando el otro libre, para moverse en perfecto equilibrio.

Cielo raso: en las piezas interiores de habitacion, el techo cuya superficie es plana, tersa é igual, y se hacen comunmente de lienzo crudo muy bien estirado sobre su bastidor.

Cimasio ó cimasa: la moldura superior del capitél de la coluna, y tambien de la cornisa en el entablamiento.

Cimera: la vuelta que gira el arco de la arquitectura.

Cinabrio: vermellon natural de las minas del azogue y mas

obscuro comunmente que el artificial.

Cinta: en la arquitectura se dice la moldura relevada á manera de lista cuadrada y larga, dándole tambien los nombres de listelo ó filete.

Clarion: pasta blanca de yeso y albayalde para tocar de claro los dibujos sobre papel de media tinta, y tambien otro de legamo ó greda y yeso, para tantear y dibujar en los lienzos imprimados lo que se ha de pintar.

Claro: aquella parte de la figura que baña directamente la luz, y deducido de esto se dice color ó tinta clara la que rechaza mucha luz, y es por lo tanto muy viva ó visible; y tambien se dice claro de caldo ó aceite por ejemplo en el ólio el que tiene mucho de él, y lo transparenta.

Clavícula: uno de los dos huesos que en el cuerpo salen de los hombros, y se unen por debajo de la garganta encima del pecho.

Clave, ó llave: la piedra con que en arquitectura se cierra el arco ó bóveda.

Cogollos; especie de adorno de arquitectura, escultura ó talla de medio relieve, que contiene follages, figuras de animales y demas entrelazados, los que se suplantan á los frisos y vaciados.

Cola: líquido glutinoso y pegante que sirve para desleir y fijar los colores en la pintura al temple: en él la mas usual se hace de los retazos de pieles ó cabritillas blancas escogidas y lavadas, cociendolas luego con agua limpia, hasta quedar en ella desechas del todo: se usa la mas fuerte para aparejos de paredes y dorados, y la mas floja para los lienzos y tintas en que se pinta.

Collarino: lo mismo que anillo.

Color: cualidad esencial de todos los cuerpos que se vé en toda la superficie de ellos, y se llama en la pintura color propio natural ó local del objeto: tiene tambien el mismo nombre en pintura cualquier materia que sirve para representar esta cualidad de cuyas materias dichas comunmente colores, unos se dicen naturales ó minerales, y son los que forma la misma natu-

C

raleza en las diferentes minas, otros artificiales ó facticios, que se fabrican por el arte ú operaciones químicas, y de todos ellos el blanco, amarillo, rojo, azul y negro, son puros primitivos, y todos los demas son propiamente tintas, ó compuestos de los cinco dichos.

Colorido: aquella dulce union que resulta de la buena y armónica colocacion y composicion de los colores.

Coluna: un cuerpo de arquitectura á manera de cilindro algo mas estrecho por arriba algunas veces, el que en ella se usa para sostener y recibir el peso del entablamiento y demas que se le sobrecargue; y el que sigue una proporcion distinta en cada órden del alto con su ancho, segun la que se denomina y fija acompañado de sus correspondientes adornos el orden de arquitectura á que pertenece.

Coluna ática ó pilastra: se llama ática de los Atenienses, que primero la usaron, ó pilastra de la forma de pilar que guarda esta coluna plana y cuadrada, cortada á plomo toda élla, sin disminuir ni retrarse en nada: tiene todas las proporciones y adornos del órden á que se junta, pues sirve para detrás de las colunas redondas, y si estuviere sola, tendrá el alto de cualquiera de las cinco órdenes.

Collarino: el anillo que termina la parte superior de la columna, y recibe el capitél.

Concierto: lo mismo que tono, ó armonía.

Compás: instrumento de metal que tiene dos piernas ó brazos, los que terminan en punta aguda unidos en su estremo superior abriendo sobre su eje: es de mucha utilidad para formar círculos, y marcar medidas de un modo ecsacto.

Concepto: la idea ó dibujo mental que forma el pintòr consecutivamente á la invencion antes de llegar á ponerla en obra.

Contorno: la delineacion y perfil esterior que circunda la figura.

Contraposicion: aquel choque y oposicion de luz y color que se forma entre los términos ó plazas del claro con las del obscuro de una figura ó cuadro con lo que se separan y despegan sus cuerpos, fingiendo ambiente intermedio y relieve entre ellos.

Copia: dibujo ó pintura á imitacion de otra que respeto de

C

ella se llama original, valiendonos para ejecutarla, de las reglas del arte.

Corladura: barniz que dado sobre una pieza plateada y bruñida, le da apariencia de oro.

Cornisa: aquel cuerpo mas elevado y saliente de un edificio que en él hace veces de tejado: consta de varias molduras, y sienta sobre el friso y arquitrabe, y las tres juntas, sobre el capitél de la coluna.

Cornijon: lo mismo que entablamiento.

Corona: la segunda de las molduras mayores de la cornisa, plana y lisa á manera de faja, que sienta sobre el bocel ó tal vez canecillos de la misma cornisa.

Cráneo: la parte superior de la cabeza que unidos sus cuatro huesos frontal, occipital, y dos temporales, forma una como caja, en que se encierra el cerebro y cerébelo.

Cruzería: aquella arquitectnra antigua gótica ó mosáica llamada tambien cresteria, de que nos quedan aun algunos monumentos en Palacios y Templos.

Cúpula, ó media naranja: el cerramiento cóncavo de una pieza ó edificio mirado desde lo interior del mismo, que forma bóveda á manera de cascaron de media naranja.

Cuadrícula: la division que se hace de un cuadro en el original ó separado en un marco de madera, en muchos otros pequeños cuadrados, iguales por medio de hilos cruzados, para sacar con ella mas ajustada la copia al original á que se aplica, marcada tambien ella en la copia, por lo que se le dá tambien el nombre de escala ó pitipié, por tener la misma aplicacion y utilidad que él.

Cuadro: el lienzo pintado colocado en su bastidor, dicho asi por la figura cuadrada que comunmente sigue.

Cuarta tinta: la que está en cuarto grado de sombra para pintar.

Cuarto bocel: aquella moldura lisa y circular que tiene de salida la cuarta parte del círculo.

D

Desacordar : disonar ó apartarse alguna de las partes del cuadro de la suave armonía entre ellas y el todo.

Degenerar : desfigurarse aparentemente alguna cosa por perspectiva como un cuadro perfecto, haciendose cuadrilongo y un círculo óvalo.

Degradar : disminuir ó declinar á nuestros ojos de su justa y natural medida y color, cualquiera cuerpo por la perspectiva, puesto á alguna distancia de nosotros.

Degradar de color : declinar ó moderar y disminuir suavemente las tintas, segun por el natural en aquel estado se observa en los términos mas ó menos remotos.

Degradar de luz : templar y moderar los claros y total fuerza de claro obscuro en aquel cuerpo ó figura, á proporcion á que esté el objeto mas distante del luminar ó de nuestra vista.

Dentellones : especie de moldura á manera de pequeños cuadrados ó dientes separados unos de otros, que sienta comunmente bajo la corona de las cornisas dórica y coríntia.

Desfumar : perder y emboirar insensiblemente una sombra.

Desperfilar : unir los contornos de un cuerpo, entrelazandolos con sus inmediatos objetos, quitándoles la dureza de los contornos, de suerte que haga redondo y suave, no recortado con línea seca ni sensible.

Dibujar : delinear y formar en superficie cualquiera, la imágen de todo objeto visible.

Dintel : la parte superior de la portada que la cierra y carga sobre las jambas á manera de umbral.

Dintorno : la delineacion de las partes de una figura, contenidas dentro el contorno.

Diseñar y diseño : lo mismo que dibujar y dibujo.

Dorso : el revés ó espalda de alguna figura, ó toda otra cosa.

Dorsal : grande músculo en la espalda de la figura humana, dividido por el deltoides ó capuchino.

Dulce : en general se dice todo aquello que siendo suave y moderado, hiere de un modo apacible nuestros ojos.

Duro : lo áspero y ágrio ó repugnante, que afecta de un modo fuerte y desagradable, el órgano de la vista.

E

Economía: la recta y bien entendida distribucion de las partes de una composicion ó cuadro.

Elegancia: Último grado de perfeccion en la belleza, ó sea la reunion de todas las gracias, presentadas de un modo ecsacto y nada estudiado ni apurado, esto es con suma facilidad.

Emboirar: unir, trabajar, y endulzar las tintas, pastandolas unas con otras despues de empastado, por medio del pincel fofo ó unidor.

Engrudo: la pasta que se hace para parchear ó tapar las lacras de los llenzos pintados al temple, que se compone de harina y cola de retazo.

Entablamiento ó cornijon: el tercero de los tres principales cuerpos de la arquitectura, que carga encima de la coluna, y consta de tres partes; arquítrabe, friso, y cornisa.

Entonar: poner y conservar en su seguida acordancia y tono, las partes de un cuadro.

Empastar: colocar ó meter las tintas cada una en su lugar, cruzándolas al mismo tiempo para disponerlas asi á unirse y emboirarse con mas facilidad, y cubrir igualmente el dibujo é imprimacion del cuadro.

Empaste: el resultado de lo bien empastado.

Equino: lo mismo que óvolo.

Esbatimento: la sombra que causa un cuerpo antepuesto á otro mediante la luz que le roba, ó impide que reciba directamente.

Esbeltéz: bella y descollada estatura agregada á la agradable simplicidad y ligereza de miembros que produce en la figura aquella graciosa facilidad de movimientos.

Escala: línea dividida en cierto número de partes iguales que representan pies, pulgadas, ó toda otra medida, y sirve para delinear con proporcion en papel, y para averiguar ó comprobar por ella las medidas y distancias de lo delineado.

Escapo: el cuerpo ó caña de la coluna, sin basa ni capitél.

Escápula: lo mismo que omoplato.

Escarlata: el color carmesí muy subido y fino.

Escenario: el sitio ó tablado del teatro donde represntan los cómicos.

Escorzar: reducir á menor espacio ó degradar por la perspec-

tiva la longitud de un cuerpo tuboroso e irregular; asi es que se aplica á los miembros, y cuerpo humano que guarda las dichas figuras.

Escuela: aquel sistema fijo ó constante atenencia á ciertas mácsimas del arte, segun las que pintaron los fundadores de ella, y en imitacion de estos, los que á ella pertenecieran, asi se dice ser un cuadro de escuela flamenca, cuando está pintado esclusivamente segun las características reglas y sistema de sus profesores.

Esfumar: lo mismo que desfumar.

Esfumino: utensilio hecho comunmente de un pedazo ó retazo de piel suave, rollado fuertemente, y rematando en punta para restregando con él, y uniendo el lápiz, desfumarlo ó perderlo dulce é insensiblemente.

Escucio: moldura cóncava cuyo perfil es la cuarta parte de un círculo, por un estremo senta la sobre la superficie del cuerpo que adorna, y por el otro hace la proyectura que le corresponde.

Esmalte: el color azúl claro que se hace de pasta de vidrio ó esmalte de plateros molido.

Espalto: color obscuro transparente y dulce, propio al ólio, para baños en los cabellos, y sombras en especial; que por otro nombre llaman momia.

Esplendor: el blanco de cáscaras de huevo molidas, que se usa en iluminaciones y miniaturas.

Esquicio: apuntamiento ó ligero borron de un dibujo.

Estampa: dibujo estampado ó impreso con lámina ó molde gravado ó dibujado de cualquier manera que sea.

Estarcir: pasar el dibujo ya picado á otra superficie, estregando ó sacudiendo sobre él una muñequita llena de polvo de carbon muy fino.

Estátua: figura humana corpórea, y relevada ó aislada totalmente esculpida, ó fundida en materias duras y consistentes, como metales, piedras, y maderas.

Estípite: coluna ó pilastra á manera de pirámide, aguzando progresivamente hácia un estremo, y colocada su punta hácia el suelo.

E

Estilo: el determinado y bien marcado modo de pintar siguiendo esclusivamente ciertas mácsimas del arte, por el que se distingue cada escuela ó profesor.

Estofar: pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple.

Estriar: socabar ó abrir en el fuste de la coluna unas estrias ó regatas á manera de medias cañas, que en ella se abren en número de veinte y cuatro por lo comun.

Estudiar: trabajar segun las reglas del arte en el estudio del modelo natural ó composiciones y colorido, buscando lo mas á propósito y bello para la figura ó cuadro que se estudie.

Estudio ú obrador: el salon ó pieza en que tenga el Pintor los modelos de todas clases y cuadros, estando él alli retirado para trabajar ó estudiar.

Estuque: Dáse este nombre en la pintura al fresco, á la argamasa, ó pasta resultante de la mezcla de la cal y arena dulcificada, y pasada una y otra, formando una pasta dulce y suave, sobre la que estendida en la pared, cuando aun tierna se pinta sin mas preparacion, con muy bella aunque difícil práctica.

Espresar: indicar ó manifestar de un modo claro é indudable, por medio de los movimientos y alteraciones en los músculos, especialmente del rostro los afectos ó movimientos del ánimo: y deducido de esto, se llama tambien espresar al delinear ó pintar una figura ó historia, dándole todas aquellas cualidades que por mas propias pueden darnos una cabal idea del asunto ó lance que queremos representar.

Espresion: el acto de espresar.

Exagerado: lo que escede los límites de la naturaleza y buen gusto.

F

Fábrica: lo mismo que edificio de arquitectura.

Fachada: la principal y esterior parte de un edificio en que hay la entrada ó cuerpo principal del mismo.

Faunos: monstruos marinos que se aplican á algunos follages y frisos de arquitectura.

F

Feston: una moldura ó enramado tejido de flores y frutas, asi dicho porque lo usaban en sus fiestas los antiguos.

Figura: imágen ó representacion de todo ser corpóreo: entendiéndose generalmente por la del hombre.

Filete: lo mismo que cinta ó listelo.

Fisiología: ciencia que trata de las partes del cuerpo humano, con el modo de operar estas para ejercer los distintos actos de la vida.

Fisionomía ó arte fisionómico: el que dá á conocer por la configuracion, y color del cuerpo, el temperamento, y segun este, todas sus cualidades físicas ó morales.

Fisonomía: el aspecto particular en el rostro de cada uno, que resulta de la varia configuracion de sus partes.

Florero: cuadro ó pintura de flores.

Floron: adorno de follages comunmente á manera de rosa.

Follage: agregado de muchas hojas, tambien es el adorno de arquitectura de las mismas arpadas, cogollos, y otras figuras caprichosas de todos animales y monstruos; llámanse tambien grotescos, por haberse hallado asi ejecutados en las grutas y subterráneos de Roma.

Foro: es en los teatros la parte interior del escenario, comprehendida desde el telon hasta los últimos bastidores.

Fondo: lo mismo que campo.

Fresco: una de las tres principales clases de pintura, la mas magisteriosa y franca, asi dicha porque se pinta en ella sobre el estuque fresco ó tierno: se aplican á ella los colores únicamente minerales, desleidos ó molidos en agua pura sin otro ingrediente ni pegante, pues los chupa y retiene por su virtud atractiva la cal del estuque con solidéz, resistiendo á todas las inclemencias.

Friso: aquel espacio liso ó faja despejada y alta que media entre la cornisa y el arquitrabe, y suele adornarse de follages tríglifos, y demas adornos.

Frontal: el cerramiento de la portada, asi dicho por ser como la frente y parte superior del edificio.

Frontal: el hueso de la frente liso y convecso, uno de los cuatro que unidos forman el cráneo.

F

Frontis ó frontispicio: la fachada ó delantera de un edificio ú otra cosa, y mas especificamente en arquitectura el remate triangular ó redondo de una fachada.

Frutero: cuadro ó pintura de frutas.

Fuste de la coluna: lo mismo que caña, cilindro, ó escapo.

G

Gofo: se dice de cosa ó figura enana, ó de poca y baja estatura.

Gola ó talon: especie de moldura cuyo perfil es como una S á manera de cuello ó buche de paloma: se dice reversa cuando está al revés, ó va lo de arriba abajo.

Golpeado: lo ejecutado como á golpes por medio de pinceladas francas y ciertas, con libertad y gran maestría.

Gotas: pequeñas figuras matemáticas á manera de triángulos isósceles, que van colocadas bajo del tríglifo, con el ángulo ó lado mas agudo pegado á él: van comunmente en número de seis.

Gracia: la belleza muy delicada presentada de un modo el mas agradable, suelto y facil, incomprehensible á un genio mediano, y procedente en general de la soltura y facilidad en espresar esta belleza,

Grandiosidad ó estilo grandioso: el que señala solo las partes mas principales, necesarias, y marcadas de un sugeto, en un tamaño grande, magestuoso, y certeza de contornos.

Grupo: toda agregacisn ó reunion de muchas figuras.

Grotescos: lo mismo que follages.

Guarnicion: el marco ó moldura que circunda y adorna al cuadro, en forma la mas comun en el dia, de media caña cóncava y lisa, ó con adornos de relieve, y siempre dorada para los cuadro al ólio, á los que especialmente se aplica.

Gusto: la eleccion de lo bello, hermoso, y agradable de cuanto el arte comprende y espresa; decimos por ejemplo así colorido, de buen ó mal gusto, segnn que se han en él escogido ó no, estas cualidades.

H

Hastas: los palillos que se introducen á los cañones de los pinceles de pluma, y tambien aquellos en que se atan las brochas.

Historia: toda representacion en pintura de un caso histórico.

Historiado: lo económica y artísticamente organizado en las partes de que consta todo asunto de historiado de lo que se dice cuadro historiado aquel en que hay distintos objetos, los que por medio de las reglas de la composicion, se han de poner en relacionada armonía.

Hornaza: color amarillo naranjado en polvo ó terron muy arenisco, y que molido al aceite, baja á un amarillo claro y suave, á propósito para carnes muy blancas: tiene este nombre de los hornillos de los alfareros, en que se hace para vidriar.

Hurtar: en pintura se dice del componer una historia, tomadas sus partes de distintos originales.

I

Ieso: cierta clase de piedra que calcinada y molida, sirve para las obras de albañileria, aparejos de los dorados, y pintura al temple; en la que es como la masa ó pasta general cual el albayalde en el ólio, y sirve para templar y aclarar los demas colores: lo hay pardo y sin matar, que sirve para los albañiles y doradores únicamente, y otro mas blanco y fino, que es el que se usa muerto y pasado por támiz para la pintura al temple.

Idea: lo mismo que concepto.

Imágen: imitacion ó copia puntual de todo objeto corpóreo.

Imitar: lo mismo que copiar ó hacer con total semejanza á su original, algun dibujo ó pintura.

Imposta: especie de cornisa sobre que estriba el arco ó boveda.

Imprimadera ó aparejador: el instrumento ó cuchillo de imprimar ó aparejar los lienzos para el olio, el que es de hierro ó madera, cortadas ó romas sus puntas, y á manera de media luna.

Imprimar: lo mismo que aparejar ó preparar.

Indico: lo mismo que añil.

I

Invencion: el hallazgo ó concepcion mental de alguna cosa nueva, por lo que únicamente con todo rigor tendrá la cualidad de inventado ú original, lo que sea fruto esclusivo del talento del Pintor.

J

Jambas: los dos lados de la puerta que como á piernas sostienen el umbral.

Jaspear: imitar con los colores de la pintura el jaspe, ó manchas de todas tintas del mármol.

Junquillo: moldurilla redonda, ó pequeño bocel, como de un dedo de grueso, que se emplea principalmente en los capiteles, cortándolos en su estremo inferior.

L

Laca carminada: la parte mas pura y bella del color de la cochinilla ó rubia, estraida por el alumbre: es el rojo mas puro y vivo, pero de poco cuerpo, y mudable á toda pasta.

Lacra: defecto ó vicio de la superficie en que se pinta, cual es lo descascarado, rasgado, horadado, y demas defectos que pueda tener.

Lamido: lo que en la pintura está muy unido, apurado y liso, como lámina ó cosa lamida.

Lápiz: piedra gredosa de muy buena y seguida pasta, por lo que se adapta para dibujar. Lo hay natural con todas estas mismas cualidades blanco, rojo y negro: se estrae muy bueno y en mucha abundancia de las minas ó canteras de Aragon. Puede hacerse de todos colores artificial, y es para el negro de muchas ventajas el que nos viene de París con la marca de Conte.

Lija: la piel del pescado de este nombre áspera y muy dura, muy á propósito cuando seca, para alisar cualquier superficie.

Listelo: lo mismo que filete.

Litarge ó tambien litargirio: uno de los estractos del plomo, muy pesante por consecuencia, y de color naranjado sucio: se usa al ólio como secante, que lo es en alto grado.

Loza: la piedra llana y tersa en que se muelen los colores.

L

Luminar: lo mismo que luz.

Luneto: aquel espacio de pared, techo ó bóveda que en varias figuras resulta de la union de los círculos, arcos ó cúpulas, como la porcion Y. lámina 28.

Luz: aquel cuerpo ó punto de donde se ilumina el objeto, y se dice primaria la que se deriva del centro del luminar, y secundaria la refleja, ó que rechazan los cuerpos iluminados con la primera.

M

Machon: pilar sin labor ni adorno, que sostiene la fábrica por alguna parte principal.

Manchar: meter, poner, ó cubrir las plazas con el claro obscuro correspondiente, antes de definirlo ni acabarlo.

Manejo: el hábito adquirido á fuerza de buena práctica en pintar con certeza y acierto: llámase tambien magisterio, por ser cualidad de maestros, ó consumados prácticos.

Manera: lo mismo que estilo.

Maniqui: figura humana de madera, movible y artificialmente flecsible en todas las articulaciones y direcciones que lo es el cuerpo humano; por lo tanto se puede poner y quedar firme en todas las actitudes del natural en que se copia: sirve principalmente para estudiar los ropages, para los que es el mejor recurso.

Manos de color ó aparejo: la cantidad de color que muy estirada, queda igual y sutilmente estendida sobre el lienzo ó superficie: en este sentido es tambien equivalente á capa.

Marco: lo mismo que guarnicion.

Marcar: señalar ó espresar una cosa por sus señales y notas características y diferenciales.

Marina: cuadro ó pintura de mar y sus agregados.

Mate: aquel tono rebajado y suave que tienen todas aquellas cosas, cuyo brillo ó vigor se haya apagado.

Media naranja: lo mismo que cúpula.

Media tinta: aquella tinta ó color general comunmente parduscа clara, que tiene el papel para dibujar de claro obscuro con los dos lápices blanco y negro: dícese tambien de la mis-

M

ma, cuando se dá á toda la superficie que se quiere pintar de claro obscuro en el Temple y Fresco, equivalente á tinta general.

Medio bocel: moldura lisa que comprehende en su salida ó proyectura, la mitad del círculo.

Metopasóplatos: especie de ornato que se pone en el Friso del órden Corintio entre los tríglifos.

Miniatura: pintura de iluminacion y temple fino muy detenidamente punteada, que se ejecuta sobre vitela, marfil ó carton finísimo como el de Bristol, en retratos comunmente de muy reducido tamaño, dicha asi del minio que como á color muy precioso se gastaba primitivamente en ellos.

Minuto: una de las partes en que se divide el módulo en las proporciones del cuerpo humano, y arquitectónico.

Modelo: se dá este nombre genéricamente á toda cosa corpórea que nos ponemos como original, que en este caso llamamos modelo para estudiar sus formas, delineándolo en varias posiciones: comunmente se entiende de el de la figura humana, que se divide en muerto y vivo, ó animado é inanimado: el muerto ó inanimado, es el que se entiende significar en la accepcion mas común, esto es las estátuas de yeso, y demas materias duras, que nos sirven para el estudio de la figura humana. El modelo animado ó vivo que se comprehende generalmente en el solo nombre de natural, es la figura viva y desnuda que se planta en la académia para el estudio de los que la dibujan.

Módulo: medida relativa ó pitipié, bajo el que se regula la estension en alto y ancho del cuerpo, que tenga determinadas dimensiones, como el humano y ordenes de arquitectura: en esta es el módulo la medida que contiene la mitad del diámetro de la coluna en su planta; y en la figura humana, es el módulo mas comun la medida del alto de la cabeza, desde lo último del cráneo, hasta el fin de la barba.

Moldura alta: la cornisilla que guarnece y cubre el pedestal, en la parte superior del mismo.

Moldura baja: la parte que ciñe y recibe el pedestal por la parte de abajo.

Molada: toda aquella porcion que es del tamaño de un hue-

M

vo, y se muele de una vez.

Moler: porfirisar, desleir, ó hacer una fina pasta de los colores, con el líquido en que se muelen.

Moleta: aquella piedra muy tersa del lado en que rosa á la piedra ó loza plana, que se trae y aprieta en la mano, al acto de moler.

Momía: lo mismo que espalto.

Montea: la descripcion ó planta de alguna obra, dibujando el cuerpo de la fábrica con sus alturas, ó tambien en arquitectura, la vuelta del arco, ó semicírculo por la parte convecsa.

Montear: delinear en su tamaño propio la traza de la arquitectura que se ha de pintar.

Montería: pintura de caza de fieras.

Morvidéz: igual á blandura y suavidad: aplícase comunmente á las carnes, y así se dicen mórvidas aquellas tan húmedas, blandas y suaves, que parece haya de hundirse en ellas el dedo á su tacto.

Mordiente: aquel estado de una pintura á medio secar, en que aplicandole el dedo, se le pega ó muerde: tambien se dá este nombre á cierto betún ó cisa, que se aplica en el Temple y Fresco á los puntos que se quieran dorar ó platear.

Morel de sal: color morado carmesí, que sirve al Fresco, y se hace al fuego.

Movimiento, ó Actitud: el acto de emplear, jugar y aplicar cada miembro del cuerpo á nuestro intento.

Músculos: aquellos bultos á manera de morcillas ó almohadillas de carne, unidos por los ligamentos de las membranas, de los que consta todo cuerpo animal, y son principalmente la causa del movimiento y fuerza.

N

Nacarado: dícese del color carmesí rico, é intenso, semejante al que se vé en las conchas en que se crian las perlas.

Negro: la privacion total de luz, ó el color mas obscuro.

Neto: el pedestal de coluna en su solo fuste, ó considerado sin las molduras alta y baja

O

Objeto: todo cuanto se ofrece á nuestros ojos.

Obrador: lo mismo que estudio.

Obscuro: aquella parte del cuerpo iluminado á donde no toca la luz directamente.

Occipital: uno de los cuatro huesos que tiene el cráneo ó casco de la cabeza humana, que está en el colodrillo.

Ocre: tierra mineral muy pastosa, suave, y permanente en todos sus tonos claros, obscuros, y quemados.

Ólio: deducido del latin, lo mismo que aceite; cuyo nombre se aplica únicamente en el dia genéricamente á la pintura al mismo aceite, diciendose pintura al ólio.

Omoplato, ó escápula: cualquiera de los dos huesos de la espaldilla, cuya figura es de tres puntas: las dos están hácia las vertebras, y la otra hácia el hombro, la cual termina en una salida gruesa y corta, donde está unida una concavidad, en la que entra la cabeza del hueso del brazo.

Orbicular: en anatomía, el hueso de la cabeza humana circular que contiene, y defiende el globo del ojo.

Orden de arquitectura: las especies ó métodos distintos de arquitectura, que en cuanto á la elevacion y adorno distinguieron y reconocieron en la práctica los primeros artistas Griegos y Romanos, de quienes pasaron á las demas Naciones, y de siglo en siglo se conservaron hasta nuestros dias, en que los adaptamos en todas las obras de alguna importancia y adornos, por su sencillez y bellas proporciones en todas ellas: estos métodos pues, ó maneras de edificar en diferentes proporciones y órdenes, son cinco Toscano, Dórico, Jónico, Corintio, y Compuesto. El origen, proporcion, adornos, y aplicacion de todos ellos, se hallará en el cuerpo de la obra, en el tratado especial de cada uno de ellos.

Original: el dibujo ó cuadro que como en el modelo ponemos á nuestra vista para sacar del todo ajustada á él la copia ó imitacion que de él hacemos: se dice tambien que es original, todo lo inventado ó inmediatamente tomado de la naturaleza.

Oro bruñido: el que despues de aplicado en panes sobre el respectivo aparejo, se bruñe ó se le dá brillo y lustre cuando

O

ya seco por medio del diente de pedernal, y su continuada frotacion.

Oro mate: el que sobre la cisa sencilla ó aparejos del ólio, se aplica en panes, dejandolo asi sin bruñir.

Oro molido: los panes ú hojas del mismo, que sobre la loza se muelen con miel, y aclarandolo luego con agua, se usa como todo color en las iluminaciones, miniaturas, y temples finos.

Ovario: moldura tallada en forma de huevos, adornada de una listilla.

Óvolo: moldura de los cuerpos arquitectónicos, cuya superficie es convecsa, y tiene la cuarta parte del círculo.

P

Paflon: el vuelo ó salida plana de la cornisa ú otra moldura cuadrada, por la parte de abajo.

País y paisage: pintura ó dibujo de cosas campestres.

Paleta: aquella tabla de madera delgada, en que al ólio y algunas al Temple y Fresco empastados se colocan los colores, y componen las tintas para pintar.

Palustre, ó llana: paleta de hierro en figura de triángulo, sobre su correspondiente manija, de la que usan los albañiles para estender la argamasa sobre la superficie de la pared, y es la que se usa para estender las tareas en los frescos finos, mas pequeña, fina, y manual, que la comun.

Paramento: lo que tiene de frente la piedra de cantería en un edificio.

Parchear: llámase asi en pintura al cubrir de pasta ó masilla las lacras de la superficie en que se pinta, y se hace mas comunmente al temple.

Pasar perfiles: afianzar ó remarcar el dibujo estarcido ó tanteado, pasandolo con lapiz ò color.

Pastel: una clase de pintura, ó mejor dibujo en que se gastan como el lápiz unas pastas hechas en forma de barritas en seco, de colores muy bien molidos, y amasados comunmente en leche; dichas barritas los hay de todas tintas, y se gastan

como el lápiz, y unen con desfumino ó punta del dedo meñique, con lo que tiene todo el colorido y suavidad de la pintura.

Pastoso: lo que está pintado con buena y unida masa, ó pasta de color.

Pavonazo: color mineral rojo obscuro, que imita al carmin, y hace sus veces en el Fresco.

Peana, ó peaña: repisa, basamento, y toda otra clase de pié que sirve para plantar en él alguna figura.

Pechinas: aquellos triángulos curvilíneos que resultan de la union de los árcos torales al anillo de la media naranja.

Pedestal: el cuerpo que sirve de pié y asiento á la basa de la coluna, y tiene en todos los órdenes, la tercera parte del alto de ella.

Perpendiculo: el hilo con un peso de plomo al estremo, que puesto libremente pendiente, sirve para tirar perpendiculares ecsactas, ó á plomo.

Perspectiva: el arte ó ciencia matemática que por sus reglas enseña á espresar ó fingir los objetos que se componen de líneas comunmente rectas, y con la distinta direccion y juego de ellas finge los lejos ó espacios con tal primor, que parecen como verdaderos á nuestra vista, causando en ella su imagen igual vision, á la que ellas mismas en el modelo causarian; y como esta vision y distinta apariencia en los cuerpos puestos en perspectiva se verifiica respeto á nuestros ojos, no solo en las líneas, sino tambien en el claro obscuro y el color, de aqui es que se dice perspectiva de líneas ó cuerpos, la que nos produce todos los dichos efectos, respeto de las líneas y consigientes formas de los objetos: de luces se dice aquella que produce estos efectos, respeto á la luz ó claro obscuro, y de color la que los causa respeto al propio de cada objeto. En estas tres clases de perspectiva se funda todo el encanto de la pintura, pues no es otro el objeto de esta, que dar apariencia de verdadero, real y corpóreo, á lo que pinta en una superficie plana; todo lo que con la única direccion de las reglas infalibles de la perspectiva, logramos en el arte.

Picar el dibujo: agujerear ó punzar con alfiler ó aguja todos

P

los perfiles de él, para estarcirlo ó pasarlo á otra superficie.

Piedra de moler: lo mismo que loza.

Piedra pómez, ó tosca: una clase de piedra áspera, y muy ligera y blancusca, procedente de las erupciones volcánicas, que sirve para corroer las desigualdades, ó igualar y alisar los lienzos y otras superficies en que se pinta.

Pilar: un cuerpo de arquitectura, cuadrado en su planta, que levantandose á plomo sobre los ángulos en distintas alturas, recibe el peso del edificio.

Pilastra: lo mismo que coluna ática.

Pincel: instrumento indispensable para pintar, compuesto de una porcion de pelo suave, y reunido con cierto primor atado al estremo de un palito que se llama hasta, ó tambien metido en un cañon de pluma.

Pintár: representar en un lienzo ú otra superficie, uno ó muchos cuerpos, con todas sus cualidades.

Pintar de primera: dejar de una sola vez desde luego, concluido lo que se pinta, sin tocarlo ni pintarlo ya otra vez.

Pintura: el arte de imitar ó decifrar en superficie plana todo lo visible de la naturaleza, espresando clara y terminantemente las cualidades todas de cada objeto, de tal suerte, que pueda esta imitacion engañar los sentidos. Nos valemos para ello de distintas materias ó colores, que segun son ellos preparados dan distinta denominacion á aquella pintura, como son el Temple, Fresco, y ólio, que se esplican cada una en su respectiva letra.

Plafon: el plano inferior del resalto de la corona de la cornisa.

Plano geométrico: una superficie plana paralela al orizonte, en la que se demarca el sitio ó espacio, con su propia figura que ocupa en el cuerpo que se le sobrepone, ó en él planta y descansa: se reduce comunmente el que se hace para los edificios á un tamaño el mas manual posible, y por escala ó pitipié general.

Planta: el sitio que ocupa en el terreno cualquier cuerpo ó edificio plantado ó descansando sobre él.

Plano orizontal: la superficie plana que pasando por la vis-

P

ta, es perpendicular á la tabla, y paralela al orizonte.

Plano vertical: la superficie plana que pasando por el rayo principal, es perpendicular al orizonte, y plano geométrico.

Plasteger: tapar y resanar las lacras ó defectos todos en general de una pared, tabla ó lienzo, rellenandolos de una pasta espesa, compuesta de yeso pardo, y cola fuerte.

Platos: lo mismo que metopas.

Plaza: espacio ó estension de una misma luz ó color en lo que se pinta.

Pliegues: los dobleces y senos de los ropages.

Plinto: el cuadrado sobre que sienta el tores ó bocelon de la basa de la coluna.

Plumear: en el dibujo de lápiz, se dice á imitacion de la pluma del gastarlo rayado, ó á líneas con igualdad unas sobre otras.

Pólice: el dedo gordo de la mano, llamado comunmente pulgar.

Portada: los adornos de arquitectura que guarnecen la puerta en la fachada principal.

Pórtico: cierto género de portal, ó sitio cubierto y fundado sobre colunas, que se coloca delante de la entrada de los templos, ú otros edificios suntuosos.

Pómez: lo mismo que piedra pómez.

Proyectura ó salida: el perfil que descubre la salida ó vuelo de toda moldura, fuera de la perpendicular del cuerpo principal de donde sale.

Punto de la distancia: aquel lugar de punto fijo á que concurren las diagonales que terminan la degradacion del ancho de los cuerpos ó sus cuadrados.

Punto principal ó de vista: aquel á que concurren las líneas de la profundidad en la perspectiva, y es comunmente céntrico, y el mas remoto en todas ellas.

Punto radical: aquel de donde derivan, proceden, y arrancan las líneas.

Púrpura: color rojo, vivo, y muy rico, que toma el nombre del licor que se halla en la garganta del pescado de este nombre con el que se teñian las ropas de los Reyes y Emperadores.

P

Purpurina: polvos semejantes al oro, los que dados sobre un color verde obscuro en su punto de mordiente en seco, por medio del pincel, dan á lo asi pintado, una total apariencia de bronce.

Pirámide óptica ó visual: aquella que forman los rayos divergentes visuales, hasta hallar su basa en los objetos visibles.

R

Radio: es en geomesría la línea recta tirada desde el centro á la circumferencia: y en anatomía, el hueso mas grueso por abajo que por arriba, situado al lado del cubito, y un poco mas corto y mas bajo que este, con quien forma el antebrazo.

Rasguño: dibujo levemente apuntado ó tanteado.

Realzar: tocar de luz alguna cosa en la pintura, ó por cualquier medio hacerla mas notable y visible.

Rebajar: obscurecer ó hacer por todos medios menos visible un objeto.

Recalcar: pasar con un punzon ú otra punta los perfiles del dibujo, á otro papel ó superficie que está bajo el original.

Recortar: segar ó dejar ágrio y sin desperfilar cualquier contorno ó sombra.

Reflecsion: la claridad ó luz secundaria que procede de la que rechazan los cuerpos iluminados directamente, y templa la obscuridad de las adumbraciones y sombras.

Reflejo: el efecto de la refleccion.

Regla de mano: liston muy recto de madera, para tirar líneas.

Relevar: tomar bulto ó salir aparentemente del lienzo ó superficie lo pintado.

Relieve: el bulto aparente de la pintura.

Remates: los cuerpos ó adornos que en la arquitectura se sobreponen en los estremos ó mayores alturas del edificio.

Repeticion: la reproduccion de un cuadro por un mismo autor.

Repisa: cuerpo de arquitectura á manera de canecillo salido de arriba, y ceñido abajo para recibir peso.

Resalto: aquella salida que tiene la faja que guarnece algun cuerpo neto de arquitectura.

R

Respirar: salir por entre una opacidad de sombras ó figuras alguna mayor luz ó pedazo de celage.

Retocar: repasar ó pintar segunda vez, esmerando ó corrigiendo lo ya pintado.

Retoques: golpes ó rastros de pincel dados ya seca y acabada la pintura.

Retratar: copiar, tomar é imitar ecsactamente la figura de un sujeto, especialmente su fisonomía.

Retrato: imagen ecsacta de un sujeto.

Reverberar: reflejarse y trasladarse el color y luz de un cuerpo muy claro ó bruñido á otro.

Roleo ó voluta: especie de adorno rollado y enroscado que se coloca en el capitel jónico, y sale de su cuarto bocel labrado ó tallado.

Rompimiento: aquella profundidad que se finge en una superficie, y parece la desmiente y rompe: tambien se toma por aquel pedazo de cielo, gloria, y rayo de luz que de improviso se descubre en el cuadro, y rompe y abre el espacio que contiene la historia, por lo que se dice rompimiento de cielo, gloria, ó luz.

S

Salida: lo mismo que proyectura.

Sagma: cierta medida que se toma en una regla, en la que se notan de una vez muchos miembros, como todos los de una cornisa.

Sátiros: figuras de hombres medio cabras de la mitad abajo.

Seccion: (*línea de la*,) llámase asi la que interponiéndose entre la vista, y la superficie de la cosa que se mira, corta los rayos visuales que de la misma van á la dicha superficie.

Secante: preparacion que se hace ó dá al aceyte y colores para que sequen con prontitud.

Seco: lo mismo que duro.

Segunda tinta: el segundo grado de luz ó tinta con que una ú otra van inclinando al obscuro.

Sentidos: aquéllos senos que se ven en los rostros de los ancianos, entre sus músculos.

S

Serrato: llámase asi en anatomía al músculo que tiene dientes á modo de sierra.

Simetría: la buena organizacion y adecuada relacion de las partes de una figura con el todo de ella, ó la acertada acordancia de la variedad y unidad en las cualidades todas de un objeto.

Sisa: la pasta ó aparejo que se hace de colores recocidos y muy secantes, para con este mordiente dorar sobre, ó platear de mate.

Sombra: la privacion de luz en aquellas partes á que ella no puede directamente llegar.

Subientes: los follages que suben adornando algun vaciado, ó cosa semejante.

Suelto: se dice estar suelto aquello que está pintado con magisterio, y desembarazado manejo.

T

Tablas: en el teatro lo mismo que escenario.

Talon: en arquitectura lo mismo que gola.

Tambanillo: cierto resalto sobrepuesto de arquitectura, con su mocheta y cortes en ángulo.

Támiz: cedazillo fino en que se pasan algunos colores.

Tantear: apuntar ó dibujar muy ligeramente.

Tarea: en la pintura al fresco dáse este nombre á todi aquella porcion de la obra que puede pintarse en un solo dia.

Targeta: un adorno de arquitectura que imita al escudo antiguo.

Telon: aquella porcion de lienzo grande colocado en el fondo del teatro, y en la que está pintado el punto de vista y principal cuerpo de perspectiva, insiguiendo la de los telones.

Templa: el líquido pegante que se hace para el Temple ó de la cola de retazo, ó de la fuerte de carnazas, ó tambien de la yema de un huevo con el agua que pueda contener el cascaron del mismo, y sirve batido todo para pintar al Temple fino, imitando asi el ólio, por tener parte de su jugo. Tambien significa la tinta que se compone de la mezcla de varios colores.

T

Templar : acordar ó armonizar una pintura.

Temple : una de las tres mas importantes clases de pintura, en que se gastan los colores desleidos en agua bastante claros, mezclando en ella unos ingredientes glutinosos y pegantes, que la fijan como son cola, goma, ó templa de huevo, de la que tomó este nombre.

Temporal : uno de los cuatro huesos que componen el cráneo, y va colocado uno á cada lado del mismo, unido al frontal formando las sienes.

Teñir : rebajar ú obscurecer bañando alguna cosa con color mas obscuro.

Tercera tinta : el tercer grado de obscuridad de esta.

Término : la situacion y lugar respectivo que en una composicion ocupa el objeto, y de ello se dice estar en primer término, la figura que está colocada en el primero, y mas adelantado lugar del cuadro, en segundo la que está en el segundo, y asi de los demas.

Tiento : el bastoncillo que tiene el Pintor en la mano izquierda, para asegurar el pulso de la derecha, apoyandolo sobre él.

Tierra de kasel : tierra muy fina obscura, y muy bella para baños, ó á toda pasta para cabellos y sombras.

Tierra negra : tierra gredosa negra, y azulada en los claros, muy usada para tintas en el Temple y Fresco..

Timpano : el vacío entre el cerramiento del frontis y su cornisa.

Tinta : el color compuesto de varios simples, que comunmente participa de la obscuridad.

Tocamento : se dice punto de tocamento en las líneas, aquel en que se unen ó tocan.

Tocar : golpear á pinceladas, realzandola una pintura.

Tomar perfiles : pasar con color ó lápices, los contornos de un cuadro, para que se impriman en el papel que se le impone, con lo que sale esta copia ajustadísima.

Tono : el punto y total y uniforme disposicion de claro obscuro, ó colorido.

Toque de luz : lo mismo que golpe ó mayor realce del claro en la pintura.

T

Toque de obscuro: aquel golpe ó apreton de mayor obscuro en toda figura.

Tondino: una moldura ó adorno del astrágalo en la coluna.

Tores: lo mismo que el bocelon que sienta sobre el plinto de la basa de la coluna.

Toro: lo mismo que cordon ó bocel.

Tramoya: el conjunto de las decoraciones que entran en la representacion de una escena presentada, y movida con artificio.

Transversal: lo que atraviesa, ó declina oblicuamente de un lado á otro.

Trapecio: grande músculo de la espalda en la figura humana, que forma como una capilla sobre las espaldas, por lo que se le llama tambien capuchino.

Trasflorar: copiar un dibujo, trasluciendolo á otro papel.

Trazar: lo mismo que delinear.

Traza: la delineacion de toda obra artificial.

Trazo: lo mismo que pliegue.

Tríglifos: ciertos miembros de arquitectura planos, que se sobreponen al friso del órden Dórico, y llevan tres canales ó estrias abiertas á lo largo de ellos, con sus gotas bajo.

Trofeos: las armas é insignias militares que suelen pintarse por adorno.

U

Ultramar: color azúl claro muy vivo, y permanente en toda clase de pintura, estraido del lápiz lazuli calcinado.

Untar: dar un baño tirado de barniz ó de aceite á lo pintado de primera mano, para acabarlo en segunda, ó retocarlo.

V

Vaciado: aquel fondo que queda en el neto del Pedestal despues de la faja ó moldura que lo adorna.

Vano: es en arquitectura aquella parte del muro ó edificio, en que no hay sustentáculo ó apoyo para el techo ó bóveda, tales son los huecos de ventanas, puertas, inter-columnios, y demas.

V

Vértice: el punto superior de cualquier figura.

Vitriolo: lo mismo que caparrosa.

Vitriolo calcinado: la caparrosa que por la calcinacion adquiere un color rojo muy al caso, y permanente para la pintura al Fresco.

Vivo: en arquitectura aquella parte de fábrica que sobresale al plano, especialmente cuando forma ángulo ó esquina, que es lo que mas especialmente se llama vivo.

Voluta: ornato propio del capitel jónico, formado con líneas espirales, sobre las cuales descansan los ángulos del abaco del mismo capitel, y se ponen tambien aunque menores, en el órden compuesto.

Vuelo, salida, ó proyectura: aquella parte de los adornos, y demas cuerpos de arquitectura, que sale al aire separandose de la perpendicular del cuerpo á que están pegados.

Zócolo: el trozo ó tronco del basamento cuadrado, que recibe al pedestal, y levanta mas la obra de arquitectura.

ÍNDICE GENERAL

DEL

TOMO SEGUNDO.

Parte Segunda.

IDEAL.

Introduccion á la parte ideal. . . . . pág. 5.
Dibujo ideal. . . . . 6.
Espresion. . . . . 13.
Fuerza y robustéz en el cuerpo. . . . . . 14.
Debilidad en el cuerpo, y consecuentes timidez, cobardía, ó pusilanimidad en el ánimo. . . . . . 14.
Ingenio y prudencia. . . . . . 14.
Tonteria y simplicidad. . . . . . 14.
Modestia, mansedumbre, piedad. . . . . . 15.
Desverguenza, lujuria. . . . . . 15.
Avaricia. . . . . . 15.
Malignidad. . . . . . 15.
Alegria. . . . . . 16.
Risa. . . . . . 16.
Mofa y desprecio. . . . . . 16.
Tristeza. . . . . . 16.
Llanto. . . . . . 16.
Miedo, espanto y terror. . . . . . 17.
Ira. . . . . . 17.
Rabia y desesperacion. . . . . . 17.
Belleza de la espresion. . . . . 18.
Del claro obscuro. . . . . 19.
Belleza del claro obscuro. . . . . 21.
Invencion. . . . . 22.
Composicion. . . . . 24.
Belleza de la composicion. . . . . 29.

Parte Tercera.

PINTURA.

Introduccion. . . . . 31.
Colorido. . . . . 34.
Belleza y armonia del colorido. . . . . 36.
Pintura al ólio. . . . . 39.
Utensilios é instrumentos. . . . . 40.
Caballete. . . . . . 40.
Paleta. . . . . . 40.
Modo de prepararla. . . . . . 41.
Tiento. . . . . . 41.
Caja. . . . . . 42.
Piedra ó loza de moler. . . . . . 42.
Cuchillo. . . . . . 43.
Pinceles. . . . . . 43.
Materiales. . . . . 45.
Lienzo. . . . . . 45.
Bastidor. . . . . . 45.
Aparejo del lienzo. . . . . . 46.
Colores. . . . . . 48.
Blancos. . . . . . 49.
Albayalde. . . . . . 49.
Blanco de plata. . . . . . 49.
Submuriato de plomo. . . . . . 50.
Amarillos. . . . . . 50.
Amarillo de Nápoles, hornaza y masicot. . . . . 50.
Ocres. . . . . . 50.
Ocre claro. . . . . . 51.
Ocre obscuro. . . . . . 51.
Cromo. . . . . . 51.
Rojos. . . . . 52.
Vermellon. . . . . . 52.
Carmin. . . . . . 53.
Almagar. . . . . . 53.
Ocre de Siena quemado. . . . . . 53.
Carmin de Rubia. . . . . . 54.

Azúles. . . . . 54.
Merlino. . . . . . 55.
Cobalto y Ultramar. . . . . . 55.
Verdes. . . . . 56.
Negros. . . . . 57.
Negro de imprenta. . . . . . 57.
Negro de carbon de encina, de piedra, de marfil, ó hueso. . . . . . 57.
Aceites. . . . . 57.
Aceite de linaza. . . . . . 58.
Aceite de nueces. . . . . . 58.
Modo de estraerlo. . . . . . 58.
Aceite de piñones. . . . . . 59.
Modo de clarificarlos aceites. . . . . . 59.
Aceite de adormideras. . . . . . 59.
Secantes. . . . . 60.
Modo de moler, conservar los colores, y órden de los mismos en la paleta. . . . . . 60.
Modo de dibujar en el lienzo. . . . . . 62.
Barniz para dar sobre el Dibujo. . . . . . 64.
De las copias al aceite. . . . . 65.
Modo de imitar las tintas, empastarlas, y unirlas entre sí. . . . . 65.
Observaciones en el coloridо de las carnes. . . . 68.
Colorido hermoso. . . . . . 68.
Colorido comun. . . . . . 68.
Colorido estraños. . . . . . 68.
Colorido de refleccion. . . . . . 70.
Colorido rebajado. . . . . . 70.
Colorido para las carnes y figuras, en los últimos términos. . . . . . 70.
Colorido de los ropages. . . . . 71.
Ropages blancos. . . . . . 71.
Ropages amarillos. . . . . . 72.
Ropages encarnados. . . . . . 72.
Ropages azúles. . . . . . 73.
Ropages morados. . . . . . 73.
Ropages verdes. . . . . . 73.
Ropages cambiantes. . . . . . 73.

Observaciones para pintar de propio caudal; ó invencion. 75.
Modo de escoger de varias composiciones, y adaptar sus partes á un cuadro de invencion. . . . . 76.
Conocimientos y estudios, necesarios en el inventor. . 79.
De la gracia y buen gusto en la Pintura. . . . 81.
Modó de formar el gusto, formar, y clasificar los cuadros. . . . . 83.
Reglas para mejor conocer, y juzgar del mérito de un cuadro. . . . . 85.
Distinguir las copias de los originales. . . . . 87.
Reglas para clasificar un cuadro, y distinguir ó señalar su autor. . . . . 89.
Escuela Italiana. . . . . 90.
——— *Florentina.* . . . . . 90.
——— *Romana.* . . . . . 91.
——— *Veneciana.* . . . . . 91.
——— *Lombarda.* . . . . . 92.
——— *Boloñesa.* . . . . . 92.
——— *Napolitana.* . . . . . 93.
——— *Genovesa.* . . . . . 93.
——— Española. . . . . 94.
——— Francesa. . . . . 97.
——— Alemana. . . . . 99.
——— Flamenca. . . . . 99.
——— Holandeses. . . . . 100.
——— Inglesa. . . . . 101.
Pintura al Temple. . . . . 104.
Instrumentos y utensilios. . . . . 106.
Caballetes. . . . . . 106.
Tablas. . . . . . 106.
Reglas de mano. . . . . . 106.
Cordel. . . . . . 106.
Vasijas. . . . . . 106.
Pinceles. . . . . . 106.
Paleta. . . . . . 107.
Aparejos del Temple. . . . . . 107.
Cola. . . . . . 109.
Modo de hacer las tintas. . . . . 112.
Modo de gastar el color en el temple. . . . . 113.

Temple empastado ó manchado. . . . . 114.
Modo de gastar el oro en el temple. . . . . 114.
Barniz para el temple. . . . . . 115.
Pintura al Fresco. . . . . 116.
Blanco de cal. . . . . . 117.
Hornaza. . . . . . 119.
Ocres y tierra roja. . . . . . 119.
Vermellon. . . . . . 120.
Albin y Pavonazo. . . . . . 120.
Azúles. . . . . 120.
Esmalte. . . . . . 120.
Tierra verde. . . . . . 121.
Negro. . . . . 121.
Tierra negra. . . . . . 121.
Carbon de encina. . . . . . 121.
Carbon de piedra. . . . . . 121.
Estuque. . . . . 121.
Modo de dibujar sobre el estuque. . . . . 124.
Observaciones en la práctica de la pintura al Fresco. . 127.
Diccionario del Diseño y Pintura. . . . . 133.

ERRATAS QUE DEBEN CORREGIRSE EN ALGUNOS EGEMPLARES.

Pág.	*Linea*	*Dice*	*Léase*
9.	17.	fomas.	formas.
9.	34.	eomo.	como.
32.	32.	acion.	accion.
43.	1.	menos. . . .	menos.
56.	38	lo-	los.
56.	39.	ques.	que-
57.	21.	el verdoso. .	lo verdoso.
59.	6.	sin color. . .	y sin color.
59.	38.	clapas.	chapas.
60.	3.	necsidad. . .	necesidad.
60.	38.	desgranizandolos. . .	desgranzandolos.
69.	33.	de un modo mas. . . .	mas de un modo.
70.	31.	en á.	en el.
72.	26.	Sieua.	Siena.
83.	14.	tan mas. .	tan.
94.	17.	Aragones. . .	Aragoneses.
94.	26.	snelo.	suelo.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05533 667 9